



Durham E-Theses

Les parodies de la littérature naturaliste

Dousteyssier-Khoze, Catherine

How to cite:

Dousteyssier-Khoze, Catherine (2000) *Les parodies de la littérature naturaliste*, Durham theses, Durham University. Available at Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/4327/>

Use policy

The full-text may be used and/or reproduced, and given to third parties in any format or medium, without prior permission or charge, for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes provided that:

- a full bibliographic reference is made to the original source
- a [link](#) is made to the metadata record in Durham E-Theses
- the full-text is not changed in any way

The full-text must not be sold in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

Please consult the [full Durham E-Theses policy](#) for further details.

LES PARODIES DE LA LITTÉRATURE NATURALISTE

by

Catherine Dousteyssier-Khoze

A thesis submitted for the degree of
Doctor of Philosophy

Department of French
University of Durham
England

The copyright of this thesis rests
with the author. No quotation
from it should be published
without the written consent of the
author and information derived
from it should be acknowledged.

March 2000



14 NOV 2000

ABSTRACT

THE PARODIES OF NATURALIST FICTION

By Catherine Dousteysier-Khoze

The purpose of this thesis is to analyse the different ways in which naturalist fiction was parodied in France at the end of the nineteenth century. It demonstrates first of all the validity of approaching naturalist literature through the medium of parody by defining and explaining the interrelation between parody and naturalism. If parody, which inscribes texts within texts, seeks by its very nature to reveal the illusory status of literature and makes the reader aware of the literary medium, naturalist fiction obeys the opposite impulse: its mimetic pretences lead it to hide its literariness. The principal aim of the thesis is thus to determine whether and to what extent parody can undermine the mimetic strategies of naturalist literature; and whether parody led to a renewal of naturalist fiction as it has done with other kinds of fiction.

The thesis is divided into three parts. Part 1 concentrates on the theory of parody and provides a survey of the different conceptions of parody through the centuries. Chapter 1 of Part 1 deals with definitions of parody as a relatively minor practice. Chapter 2 is devoted to parody as a key factor in the renewal of literary genres as well as being a constituent of modern and post-modern aesthetics. In Chapter 3, I outline a twofold approach to parody: I argue that some texts are parodic by nature and that other texts are potentially parodic. In the former case the text is intentionally parodic, whether the reader is capable of identifying parody or not. In the latter case the very intentionality of parody is put into question. For a comprehensive poetics of parody both modes must be taken into account.

Part 2 examines the numerous parodies that arise in the context of the reception of naturalist literature. I have uncovered over a hundred of these multigeneric parodies, which have allowed me to establish an extensive bibliography of the parodies of naturalist literature. Even though some of these parodies can be thought of as slight from a literary point of view, they provide us with invaluable information on naturalism and its literary context. Besides their general sociological and documentary value, these parodies unveil

completely unexplored aspects of the literary battle provoked by naturalist writings. In this way new light is shed on the process of reception of naturalist fiction.

The parodic dimension that can be found in the works of the so-called second generation of naturalist writers – Paul Bonnetain, Léon Hennique, Henri Céard and others – is discussed in Part 3 of the thesis. In their works naturalist themes and procedures often become mechanised and overcoded: the strategies used to explore the very limits of the naturalist genre range from the comic grotesque, to the ‘shocking’, to the absurd. If in the parodies studied in Part 2 naturalism was parodied from outside, in this phase it is undermined from within by a ‘fifth column’ of naturalist writers, to various degrees, and more or less consciously. Interestingly, such practices are also to be found in the works of major writers associated with the naturalist movement (Joris-Karl Huysmans and Octave Mirbeau). Thus I use parody or self-parody as an interpretative grid to cast a different light on certain naturalist writings. Even though parody does not really lead to the renewal of naturalist fiction, it sometimes gives rise to reflection on literariness and the writing process. Such a meta-fictional use of parody is fundamentally innovative and represents a modern trend already evident in the fiction of the last decades of nineteenth-century.

REMERCIEMENTS

Je tiens avant tout à remercier mon directeur de thèse, le Professeur David Baguley, qui a été une source inépuisable d'informations, de conseils et d'inspiration tout au long de ce travail. Je lui suis profondément reconnaissante de son soutien et de ses encouragements constants.

Je remercie vivement l'Université de Durham pour son soutien financier.

Je souhaite également exprimer ma reconnaissance à l'ensemble des membres du département français. Je tiens à remercier tout particulièrement le Dr Christopher Lloyd pour son soutien tout au long de ces années, pour ses conseils et ses commentaires constructifs sur mon travail.

Mes remerciements les plus chaleureux vont aussi à Mrs Anne-Marie Armstrong, au Dr Peter Whyte et au Dr Boris Wiseman pour leurs encouragements constants.

Un grand merci à Heather Fenwick, Floriane Place-Verghnes, Alistair Robson, Paul Scott et à tous ceux que je n'ai pas la place de citer ici.

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand pour son soutien financier. Je remercie tout particulièrement le Professeur Jacques-Philippe Saint-Gérard qui n'a cessé de m'encourager depuis le début de ce travail.

Je voudrais remercier le Centre Zola de Paris et notamment Danielle Coussot et Jean-Pierre Leduc-Adine pour leur accueil des plus chaleureux.

Mes remerciements vont également à Mme Krakowski du département de la censure des Archives nationales de France pour avoir grandement facilité mes recherches.

Pour terminer, je souhaiterais remercier les quatre personnes à qui je dédie ce travail : mes parents (qui ont héroïquement accepté de relire certaines parties de cette thèse) ; Bertrand Dousteyssier qui, entre autres, a sans hésiter sacrifié plusieurs jours de prospection systématique en Limagne pour m'initier aux joies douteuses du logiciel Adobe Illustrator ; et enfin, Valya Khoze qui, outre son soutien dans toutes les phases de ce travail, a su supporter l'insupportable : la Bibliothèque Nationale comme destination de vacances privilégiée.

Declaration

I declare that no material presented in this thesis has previously been submitted for a degree at this or any other university.

The research described in this thesis has been published as follows:

- Dousteyssier, Catherine, «Le naturalisme en parodie(s)», *Les Cahiers Naturalistes*, 73 (1999), 335-348.
- Dousteyssier-Khoze, Catherine, «L'auto-parodie naturaliste», *Excavatio*, Vol. XII (1999), 116-120.
- Dousteyssier-Khoze, Catherine, «Fumisme : le rire jaune du Chat Noir», to be published in the *Durham Modern Language Series*.

© The copyright of this thesis rests with the author.

« I have a certain liking, I admit,
For Parody, that last resort of wit »

Vladimir Nabokov, *Pale Fire*.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION p. 1

PREMIERE PARTIE : NATURALISME ET PARODIE

Chapitre I : Contextes p. 11

1. Le mouvement naturaliste p. 11

1.1 La formation (1865-1876)

1.2 Age d'or et bataille littéraire (1877-1882)

1.3 Dissensions (1884-1893)

2. La «crise» du roman naturaliste p. 19

3. L' Age d'or du rire et de la parodie p. 24

3.1 La presse comique illustrée

3.2 Le Fumisme

Chapitre II : Théorie(s) de la parodie p. 28

1. Définitions restreintes p. 29

1.1 De la *Poétique* d'Aristote au XIXe siècle

1.2 Gérard Genette

2. Définitions généralisantes	p. 37
2.1 Les Formalistes russes	
2.2 Mikhaïl Bakhtine	
2.3 Parodie et intertextualité	

Chapitre III : De la parodicité

p. 64

1. Le régime constitutif de la parodicité	p. 65
2. Le régime conditionnel de la parodicité	p. 69

DEUXIEME PARTIE : PARODIES DE RECEPTION : PARODIES PARASITES ?

Chapitre IV : Une vague parodique massive et multigénérique

p. 77

1. Présentation générale et mise au point méthodologique	p. 77
2. Formes de la parodie	p. 82

Chapitre V : Cibles de la parodie

p. 95

1. Hypotextes	p. 98
1.1 <i>L'Assommoir</i>	
1.2 <i>Nana</i>	
1.3 Autres hypotextes zoliens	
2. Hypogénre	p. 151
2.1 Argot et écriture artiste	
2.2 <i>Topoï</i> naturalistes	
2.3 Rhétorique et méthode naturalistes	

Chapitre VI : Stratégies parodiques récurrentes : le paratexte trompeur	p. 161
1. Titre	p. 161
2. Pseudo-préface	p. 162
3. Pseudonyme	p. 165
4. L' «école» naturaliste	p. 167
Conclusion de la deuxième partie	p. 171

TROISIEME PARTIE : LA CINQUIEME COLONNE NATURALISTE
--

Chapitre VII : Définition	p. 176
1. La cinquième colonne naturaliste	p. 176
2. Auto-parodie	p. 182
Chapitre VIII : Dénudation et surcodage des procédés naturalistes	p. 187
1. Le comique-grotesque	p. 188
1.1 <i>Benjamin Rozes</i> ou l'histoire d'un ver	
1.2 <i>A vau-l'eau</i> ou l'odyssée naturaliste de M. Folantin	
2. Le choquant-pornographique (et / ou scatologique)	p. 197
2.1 «Pornographie»	
2.2 <i>Charlot s'amuse</i>	
2.3 Charlot, pseudo-théoricien de l'hérédité	
2.4 Charlot « s'amuse »	
2.5 <i>Charlot s'amuse</i> : réceptions du texte	
2.6 La tentation de la décadence	

3. L'absurde ou l'absence d'intrigue poussée à l'extrême	p. 216
3.1 <i>Le Vin en bouteilles</i> de Gabriel Thyébaud	
3.2 <i>Le Vin en bouteilles</i> ou la parodie cachée de <i>Bouvard et Pécuchet</i>	
3.3 <i>Une belle journée</i> ou la réécriture naturaliste de <i>Madame Bovary</i>	
 Chapitre IX : Mise(s) en abyme	p. 230
1. <i>Autour d'un clocher</i> : une mise en abyme ludique et ponctuelle	p. 232
2. <i>Tous Quatre</i> et <i>Le Termite</i> : le roman (naturaliste) du romancier (naturaliste)	p. 235
2.1 Narrativisation de la crise du naturalisme : « The Anxiety of Influence »	
2.2 L'apprentissage ou la tentation du naturalisme	
2.3 Impasse du naturalisme : la stérilité et le néant narrativisés	
2.4 Le romancier naturaliste au second degré : un personnage naturaliste	
3. Réception du naturalisme et débats esthétiques dans <i>Là-Bas</i> de J.-K. Huysmans ...	p. 247
 Conclusion de la troisième partie	p. 253
 CONCLUSION	p. 255
APPENDICE	p. 258
BIBLIOGRAPHIE	p. 329

INTRODUCTION

L'objet de cette thèse est l'analyse des différentes formes de parodies de la littérature naturaliste, en France, à la fin du XIXe siècle. La parodie connaît au XIXe siècle, surtout dans sa seconde moitié, un véritable âge d'or. Elle est certes une notion confuse et souvent indissociable des termes de satire et caricature. Mais elle est dans l'air du temps et profite notamment du développement intense de la presse humoristique. Elle constitue un indicateur de tendances précieux en ce qui concerne la réception des mouvements littéraires et le degré de popularité des écrivains. Si les Romantiques en général et Victor Hugo en particulier constituaient une cible privilégiée pour les parodistes de l'époque, les écrivains naturalistes ne vont pas être laissés-pour-compte, et Zola occupe certainement une très bonne place au «Panthéon» des auteurs parodiés...

C'est aussi à la fin du XIXe siècle que la parodie commence à acquérir ses lettres de noblesse et à se poser comme un genre potentiellement sérieux et même comme le passage obligé de la création. Les conceptions d'originalité, d'inspiration, de génie, chères aux Romantiques, semblent en effet de plus en plus inadéquates : l'«originalité» va désormais pouvoir passer par le remaniement (parodique) du déjà-écrit. C'est sur cette toile de fond que vient s'inscrire notre sujet. Avant de me pencher sur l'articulation des deux termes «parodie» et «naturalisme» et la problématique qui en découle, je tiens à clarifier la démarche ou la méthode employée ici en définissant la place respective de la critique et de la théorie.

Le sujet, par sa nature même, nous oblige en effet à prendre en considération un objet spécifique (les parodies du naturalisme) et un objet général (la théorie de la parodie). Plusieurs questions se posent alors, pour ainsi dire d'elles-mêmes : dans quel ordre? quels seront les rapports hiérarchiques, les interactions entre les deux objets? et quels seront les enjeux théoriques et critiques qui en découlent ? Dans son avant-propos au *Discours du récit*, qui se veut un «essai de méthode» appliqué à la *Recherche du temps perdu*, Gérard Genette sent la nécessité d'une telle mise au point méthodologique. Comme il le souligne, deux voies s'ouvrent à nous : soit «[mettre] l'objet spécifique (= parodie(s) du naturalisme) au service de la visée générale (= théorie de la parodie), et l'analyse critique au service de la théorie» ; «soit [subordonner] au contraire la poétique à la critique, et [faire] des concepts, des classifications et des procédures proposées ici autant d'instruments *ad hoc*



exclusivement destinés à permettre une description plus exacte ou plus précise», non du récit proustien – j’abandonne ici Genette en chemin – mais de la parodie du naturalisme «dans sa singularité, le détour *théorique* étant à chaque fois imposé par les nécessités d’une mise au point méthodologique».¹ La perspective dans laquelle se place notre étude semble plutôt renvoyer à cette dernière proposition ; la parodie serait alors un outil permettant d’enrichir notre connaissance du naturalisme ou de l’éclairer d’une lumière nouvelle.

Cependant, les deux approches vont être plus complémentaires qu’incompatibles, même si en ayant recours alternativement à l’une et à l’autre un certain «strabisme méthodologique» doit en résulter.² Ainsi, en ayant originellement pour intention de «loucher» – en termes néo-genettiens – du côté de la théorie pour aller vers le spécifique, je mettrai à un moment ou à un autre le naturalisme au service de la poétique de la parodie. Mon analyse sera le résultat d’un va-et-vient entre théorie et critique, l’un s’enrichissant au contact de l’autre. Les instruments théoriques faits sur mesure pour l’objet «naturalisme» auront en effet une portée générale. Ce sera le cas du concept de «parodicité» (régime constitutif et régime conditionnel), qui servira de support théorique à l’analyse de mes deux grandes catégories de parodies du naturalisme, tout en étant parfaitement applicable à des objets autres que le naturalisme.

1. Naturalisme ?

De même que le terme «réalisme», l’étiquette «naturalisme» ou «littérature naturaliste» peut prêter à confusion et une rapide mise au point terminologique est nécessaire. C’est seulement à partir du XIX^e siècle que le terme est utilisé dans le domaine artistique ; le mot «naturaliste» était auparavant associé au domaine de l’histoire naturelle ou des sciences naturelles, ou encore, au XVII^e siècle, dans un sens philosophique, il désignait celui qui explique «les phénomènes par les lois du mécanisme et sans recourir à des causes surnaturelles» (*Dictionnaire* de Furetière, 1727).³ En 1863, le critique d’art Castagnary emploie le terme de préférence à celui de «réaliste» pour qualifier l’évolution de la peinture contemporaine vers la représentation du réel.⁴ Zola reprend pour la première fois le terme

¹ Gérard Genette, *Figures III* (Paris : Seuil, 1972), p. 68.

² *Ibid.*, p. 69.

³ Cité par Colette Becker, *Lire le Réalisme et le Naturalisme* (Paris : Dunod, 1998), p. 74.

⁴ *Ibid.*, pp. 74-75.

dans un sens esthétique et littéraire le 6 février 1865, dans *Le Salut public de Lyon*, et en fait par la suite son cheval de bataille. Dans son contexte littéraire, le naturalisme peut donner lieu à deux définitions ou approches sensiblement différentes, même si elles se recoupent. Premièrement, le naturalisme renvoie à une *école* littéraire, historiquement déterminée, qui s'articule essentiellement autour de la personne et l'œuvre d'Emile Zola ; de façon plus nuancée, l'«école» naturaliste en question désigne un groupe fluctuant, constitué d'éléments hétérogènes et instables. Cette littérature ou ce genre naturaliste serait alors assimilable à «un corpus de textes qui, dans les années 1870-1900 ont été perçus comme possédant des traits communs et [qu'il va falloir] éclairer les uns par rapport aux autres en utilisant l'œuvre et l'action de Zola comme repère, mais non comme critère unique».⁵ C'est à cette approche que nous allons nous rallier – en nous concentrant surtout sur le naturalisme français – sans oublier pour autant la possibilité d'une définition transhistorique du naturalisme. Deuxièmement, en effet, le naturalisme peut renvoyer, plus généralement, à un type de discours «référentiel» venant s'inscrire dans la longue tradition occidentale d'imitation de la réalité et qui ne s'arrête pas à «l'école de Zola». On pourrait argumenter que de nombreux romans du XXe siècle possèdent une tonalité naturaliste, qu'ils intègrent (et parfois détournent) certaines données génériques, que ce soit au niveau thématique (étude des marges de la normalité : névrose, folie ; étude de l'hérédité et des milieux, etc.), qu'il s'agisse d'un propos scientifique ou sociologique, du goût pour une documentation minutieuse ou encore d'une préoccupation quasi obsessionnelle pour le détail (de préférence sordide). En ce qui concerne cette dernière composante, on pourrait par exemple penser à un certain type de polars friands de détails macabres et «petits faits vrais» en tous genres. Et il est certes possible de trouver des échos naturalistes plus ou moins profonds dans les œuvres de Gide – échos parodiques, dans ce cas –,⁶ de Céline, de Mahfouz (pour les citer en vrac) et bien d'autres. A l'extrême, certains auteurs se réclament parfois ouvertement de Zola et du naturalisme ; c'est le cas de Tom Wolfe, le «Zola américain», qui dans un entretien pour le *Nouvel Observateur* du 15 avril 1999 revendique vigoureusement la filiation naturaliste. Dans son article de 1989 sur le «nouveau roman social», il conseillait en outre aux romanciers d'aller enquêter sur le terrain, méthode chère

⁵ Yves Chevrel cité par David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres* (Paris : Editions Nathan, 1995), p. 7.

⁶ Voir Emily S. Apter, «*Stigma indelible* : Gide's Parodies of Zola and the Displacement of Realism», *Modern Language Notes*, 101 (1986), pp. 857-870.

à Zola s'il en est. Il persiste et signe dix ans plus tard : «Dans mon manifeste, j'appelais à un retour à un roman extrêmement réaliste et détaillé – j'utilisais même le terme de naturalisme. [...] Mon argument est simple : les écrivains doivent sortir de leur coquille, aller explorer ce pays étonnant et en faire le matériau de leurs livres». Prescription et méthode certes des plus naturalistes.

Une telle définition du discours naturaliste, qui permettrait de rendre compte des traits naturalistes présentés par divers textes du XXe siècle, répond à une approche diachronique : il s'agit, comme le notait Philippe Hamon à propos du discours réaliste, de «suivre, dans la littérature (en acceptant provisoirement ce champ comme donné), l'émergence, les disparitions et les résurgences au cours des siècles, et en des pays divers, d'un *courant* [naturaliste] ». ⁷ Aussi enrichissante soit-elle, nous allons dans le cadre de cette étude nous limiter, à la première définition du naturalisme, c'est-à-dire au genre naturaliste en tant que «configuration historique unique et concrète». ⁸ Notre étude sur la parodie viendra donc éclairer certains aspects des conditions de production et de réception d'œuvres produites durant une période de temps limitée – gardons les dates proposées par Yves Chevrel, 1870-1900 – par une «école» littéraire certes fluctuante mais historiquement déterminée.

2. La parodie : ennemie du naturalisme ?

On ne saurait trop insister sur l'intérêt et la spécificité qui réside dans l'articulation des deux notions, fort antithétiques à première vue, de «parodie» et «naturalisme». On sait certes que les prétentions du discours naturaliste – ou plus généralement du discours réaliste – ont été quasiment réduites à néant au XXe siècle par la linguistique. La langue ne peut pas «copier» le réel, il est impossible de reproduire par une médiation sémiologique une immédiateté non sémiologique. ⁹ Le discours réaliste / naturaliste ne peut donc «représenter» la réalité mais au mieux donner une illusion de la réalité, un «effet de réel»,

⁷ «Un discours contraint», in *Littérature et réalité* (Paris : Seuil, 1982), pp. 127-128.

⁸ Selon la définition du genre proposée par Jean-Marie Schaeffer, in *Théorie des genres* (Paris : Seuil, 1986), p. 204.

⁹ A deux exceptions près, comme le souligne Philippe Hamon : un énoncé peut «reproduire» un autre énoncé linguistique («réalisme textuel») ; et, seconde exception, certes encore plus limitée, certains éléments du réel sont iconifiables par l'écriture (onomatopées, effets diagrammatiques...), il s'agit alors de «réalisme symbolique». Voir «Un discours contraint», in *Littérature et réalité*, pp. 124-125.

cela grâce à une série de procédés désormais balisés par la recherche (schémas rhétoriques ou narratifs particuliers, effacement de la voix de l'auteur ou «détonalisation», transmission de savoirs par certains personnages relais, multiplication des points de vue, ancrage dans une réalité connue de l'auteur, thématique privilégiée, etc.). Le discours naturaliste est donc un «discours contraint». Le naturalisme est bien un *genre*, dans le sens où il est possible d'identifier «un ensemble de ressemblances textuelles, formelles, et surtout thématiques».¹⁰ Cet aspect «foncièrement générique» de la littérature naturaliste a été mis en évidence par David Baguley pour qui «le texte naturaliste est le lieu de convergence de divers types de discours, de modes et de thèmes, dont la combinaison seule détermine la nature distinctive de la littérature naturaliste».¹¹ Or, le naturalisme se veut tout autre ; comme toute littérature «réaliste», le discours naturaliste «se donne pour mimétique et documentaire, comme une simple intervention dans le continu des choses».¹² Le naturalisme est ainsi le plus «prétentieux» des genres littéraires dans sa volonté précisément de ne pas être un genre, de «promouvoir l'illusion de la 'non-généricité' du texte».¹³ Il essaie de déguiser sa généricité, sa littérarité et d'échapper ainsi aux conventions qui régulent les autres formes de discours.

La parodie obéit, elle, à une impulsion contraire. Par essence elle cherche à démontrer la facticité, l'«irréalité» de l'œuvre littéraire, à démonter les procédés littéraires, à «dénuder» stratégies et techniques. Elle est un marqueur de littérarité. La parodie se joue de la confusion entre l'art et la vie.¹⁴ Tuvia Shlonsky souligne cette fonction clé de la parodie :

The parodic impulse to expose is realized by revealing the illusory nature of literature which, by the use of various devices, non-parodic works try to hide sometimes successfully and sometimes not. [...] Since it aims at sharpening the reader's awareness of the literary medium, parody employs the devices of its original while laying them bare, to use the term coined by the Russian Formalists.¹⁵

¹⁰ Jean-Marie Schaeffer, «Du texte au genre», in *Théorie des genres* (Paris : Seuil, 1986), p. 186.

¹¹ *Le Naturalisme et ses genres* (Paris : Nathan, 1995), p. 8.

¹² Colette Becker, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, p. 2.

¹³ David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, p. 47.

¹⁴ Michele Hannoosh, *Parody and Decadence : Laforgue's «Moralités légendaires»* (Columbus : Ohio State University Press, 1989), p. 23.

¹⁵ Tuvia Shlonsky, «Literary Parody : Remarks on its Method and Function», in *Proceedings of the Fourth Congress of the International Comparative Literature Association*, éd. François Jost (The Hague : Mouton, 1966), II, 800.

On comprend donc où se situent les enjeux d'une rencontre parodie-naturalisme. Le naturalisme est une cible de choix, voire la cible idéale pour la parodie. Reste à savoir de quelle façon la parodie va s'attaquer au naturalisme (ou «agir sur», pour éviter les connotations négatives et garder l'idée de parodie-catalyseur, chère aux Formalistes russes) ; à quel degré elle va contester la volonté de mimésis du naturalisme et mettre en évidence la généricité de ce dernier – devançant par là même certaines des découvertes d'une recherche influencée par la linguistique du XXe siècle. La mise en cause de l'esthétique naturaliste par la parodie ne sera pas toujours radicale. Les stratégies parodiques seront en effet très variables sur l'échelle de la subversivité. Comme nous le verrons, c'est seulement lorsque le naturalisme, à bout de souffle et à cours d'inspiration, finira par se retourner sur lui-même (donnant ainsi le relais à un discours «naturaliste» intégrant des éléments de parodie de son propre genre) que les fondations mêmes de la tradition littéraire mimétique – et du naturalisme en tant que son dernier et plus extrême représentant – seront susceptibles d'être ébranlées.

Nous pourrions alors nous demander, et il s'agit là d'un enjeu parodique prépondérant, si la parodie sert de vecteur à un renouvellement du genre naturaliste, si elle conduit au contraire à une impasse, à une sorte d'implosion, d'auto-destruction du naturalisme ; ou si, plus modestement, elle constitue une forme de transition (vers quoi ? nous essaierons de répondre à cette question).

3. Parodie(s) du naturalisme

Une première remarque s'impose afin d'éviter toute ambiguïté quant à la formulation du sujet : par parodie *de* la littérature naturaliste, je ne prends pas en compte la dimension parodique contenue *dans* les œuvres naturalistes elles-mêmes et qui a un objet différent du discours naturaliste. Il s'agit pourtant là, en dépit de l'apparente incompatibilité entre parodie et naturalisme décrite précédemment, d'un aspect non négligeable de ce dernier : «la filiation entre le discours naturaliste et ces modes ironiques [satire et parodie] est d'autant plus évidente que tout dans l'univers naturaliste tend vers la répétition dégradée, ce qui le transpose automatiquement dans le domaine de la satire et de la parodie». ¹⁶ Il

¹⁶ David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, p. 112.

serait par exemple intéressant de tracer, dans certains textes naturalistes, les éléments parodiques portant sur les thèmes et conventions de la littérature romantique ; mais ce ne sera pas mon propos dans le cadre de cette étude.

L'articulation parodie / naturalisme va donner lieu à deux grandes catégories de parodies que je désignerai par la suite sous les étiquettes P1 et P2 et qui correspondent aux deux espèces identifiées par David Baguley :

On the one hand, those that are part of the polemical rejection of the genre in its incipient and successful stages, representing a counteractive commentary in a literary, derivative form directed against the themes and procedures of the literature under attack ; on the other hand, those which occur at the declining stage in the evolution of the genre, exposing these same themes and procedures to ridicule as mere conventions and stereotypes or [...] incorporating them negatively into works written according to new conventions.¹⁷

Cette division binaire fournira les grandes lignes directrices de cette étude. Elle reflète tout d'abord un décalage chronologique : la grande majorité des parodies de réception P1 sera produite à la fin des années 1870 et au cours des premières années de la décennie 1880. Bien que plus difficiles à délimiter dans le temps, les P2 n'apparaissent généralement que quelques années après la publication des premiers romans célèbres et controversés de Zola (*L'Assommoir* et *Nana*) et les efforts menés par ce dernier pour imposer une esthétique nouvelle (notamment dans *Le Roman expérimental*). Les P1 seraient ainsi antérieures. Mais bien au-delà d'un simple facteur chronologique à prendre avec précaution, ces deux classes de parodies renvoient à des manifestations d'une nature fondamentalement différente. Avant d'aborder en détail la question de la théorie de la parodie, support indispensable à l'analyse des parodies du naturalisme, voici une brève présentation des parodies en question.

3.1 Parodies de réception (P1)

Ces parodies de phase 1 constituent une facette essentielle et occultée du processus de réception du naturalisme. Elles s'intègrent dans le contexte de la « bataille littéraire »¹⁸ suscitée par le naturalisme et vont particulièrement bien refléter la variété et la complexité

¹⁷ *Naturalist Fiction : The Entropic Vision* (Cambridge : Cambridge University Press, 1990), p. 164.

¹⁸ Voir Alain Pagès, *La Bataille littéraire : essai sur la réception du naturalisme à l'époque de «Germinal»* (Paris : Séguier, 1989).

des réactions. Ce sont des parodies-ricochets, des parodies-parasites qui accompagnent la parution des grands romans naturalistes ; elles exploitent et contribuent au succès de scandale de ce dernier. Elles sont *externes* dans la mesure où les textes parodiques ne sont pas naturalistes. Les P1 sont extrêmement diversifiées et se caractérisent par un éclatement des formes et figures de la parodie (prose, poèmes, chansons, caricatures, représentations théâtrales en tous genres).

3.2 Auto-parodie naturaliste (P2)

Les P2 fonctionnent comme des indicateurs de l'essoufflement du naturalisme. Les écrivains naturalistes «mineurs» ou «petits naturalistes» (notamment Paul Bonnetain, Léon Hennique, Henry Céard) ou ceux très influencés par le naturalisme et dont le nom est souvent associé au mouvement (comme Joris-Karl Huysmans et même Octave Mirbeau) minent dans leurs romans, à des degrés divers et plus ou moins intentionnellement, les fondations du genre naturaliste. Il est nécessaire de préciser que les textes que j'étudierai sous l'étiquette P2 ne sont pas vraiment des parodies à part entière. Il serait plus précis de dire qu'ils ont une dimension, une texture parodique, que certains passages semblent nécessiter une interprétation parodique. La parodie est donc beaucoup plus glissante et insaisissable que pour les parodies de réception. Elle est une grille de lecture.

La subversion parodique vient cette fois de l'intérieur : cette parodie du naturalisme reste essentiellement naturaliste ou possède du moins de nombreuses caractéristiques propres au discours naturaliste. J'identifierai un certain nombre de stratégies parodiques, parmi lesquelles mécanisation et surcodage des thèmes et procédés naturalistes jouent un rôle essentiel et j'examinerai de quelle façon la texture parodique affecte la représentation ou l'illusion de la réalité. Je parlerai d'auto-parodie naturaliste pour désigner les pratiques de cette cinquième colonne naturaliste.

Ces P2 seront les parodies concernées par la dialectique renouvellement / auto-destruction évoquée précédemment. J'essaierai de déterminer si la parodie est l'instrument d'un renouvellement littéraire et à quoi peut correspondre ce renouvellement. Afin de devancer toute critique qui tendrait à dénoncer l'aspect artificiel, forcé de l'articulation P1 et P2, c'est-à-dire entre les parodies de réception et l'auto-parodie naturaliste (phénomènes structurellement fort différents, comme je l'ai déjà souligné), je m'empresse de rappeler

que cette articulation correspond tout simplement à l'exploration systématique des combinaisons possibles entre les objets «naturalisme» et «parodie». Or ces interactions présentent, je l'ai montré précédemment, un intérêt tout particulier étant donné la nature et le mode de fonctionnement respectif du naturalisme et de la parodie. P1 et P2 vont donc simplement renvoyer à différents niveaux de subversion du naturalisme par la parodie.

PREMIERE PARTIE:

NATURALISME ET PARODIE

CHAPITRE I : CONTEXTES

« A côté de toute grande chose il y a une parodie »
Victor Hugo

1. Le mouvement naturaliste

Avant de procéder à l'analyse des parodies du naturalisme et afin de mieux évaluer leur portée, il est indispensable de les replacer dans leur contexte et donc de broser une toile de fond historique, littéraire et journalistique de l'époque. Un tel support contextuel, s'il a le mérite d'éclairer les conditions de production et de réception des œuvres naturalistes, permet en outre de donner aux parodies P1 et P2 leur place respective dans l'histoire du mouvement naturaliste et de délimiter leur champ d'action. Il permettra également d'identifier plus généralement la parodie comme une composante essentielle du monde artistique et littéraire de cette fin de XIX^e siècle.

Jules Lemaitre, interrogé par Jules Huret en 1891 pour son ouvrage sur *L'Evolution littéraire*, déclarait : «Le naturalisme, c'est Zola, Zola tout seul». Mallarmé, au cours de son entretien avec le même Huret, persistait dans cette direction : «Pour en revenir au naturalisme, il me paraît qu'il faut entendre par là la littérature d'Emile Zola, et que le mot mourra en effet, quand Zola aura achevé son œuvre». ¹ Si le mouvement semble avoir fait plus d'un adepte, Zola est bel et bien le créateur de l'étiquette «naturalisme», qu'il emploie dans sa préface à l'édition de 1868 de *Thérèse Raquin*. Il va incarner une nouvelle littérature qui se veut scientifique, s'appuie sur l'hérédité, la physiologie, et passe par une soigneuse documentation de terrain ayant pour but de représenter, de recréer le «réel». Dans ses prétentions mimétiques le naturalisme se veut en effet a-générique :

Comme la plupart des systèmes esthétiques qui valorisent la beauté ou la vérité aux dépens du conventionnel, celui de Zola affirme une foi inébranlable en le pouvoir mimétique de la littérature, en sa capacité d'atteindre la vérité et de reproduire le réel. D'où son attitude de mépris envers les contraintes génériques. ²

¹ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, éd. Daniel Grojnowski (Paris : José Corti, 1999), p. 60 et p. 106.

² David Baguley, *Le Naturalisme et ses genres*, p. 7.

Les romans qui constituent la série des *Rougon-Macquart*, *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, renvoient donc à des romans à prétentions scientifiques, fondés sur l'étude de l'hérédité («naturelle»), et qui explorent l'homme et la société d'une époque donnée. Le naturalisme répond en effet à des conditions historiques et socio-culturelles précises : développement du capitalisme, du prolétariat, des grandes villes ; progrès et découvertes scientifiques qui offrent aux naturalistes une méthode d'investigation.³ Le romancier naturaliste se veut aussi sociologue. Et le naturalisme va servir de prétexte à l'étude de thèmes et de milieux traditionnellement délaissés ; il va ouvrir à la littérature de nouveaux territoires (alcoolisme, prostitution, maladies et névroses...), s'intéresser souvent aux marges du normal. La parodie en prenant pour cible certains de ces thèmes soulignera ainsi le côté novateur et choquant du naturalisme aux yeux du public de l'époque. Naturalisme ou «naturalismes»⁴ pour mieux rendre compte de la diversité et la complexité de ce mouvement hétérogène – sinon hétéroclite – auquel seront associés des écrivains aussi différents que les Goncourt, Daudet, Maupassant, Céard, Huysmans, Hennique, Alexis, Bonnetain, Descaves ou Mirbeau, pour ne citer que les plus connus.

«Si, comme le dit Yves Chevrel, il faut vraiment dater la naissance du naturalisme», c'est probablement à la publication en 1864 du *Germinie Lacerteux* d'Edmond et Jules de Goncourt qu'il faut remonter.⁵ Et Yves Chevrel de citer également parmi les «premières œuvres naturalistes» françaises – car il qualifie de «naturalistes» *Crime et Châtiment* (1866) de Dostoïevski et *Guerre et Paix* (1867-69) de Tolstoï – *Thérèse Raquin* (1867) et *Madelaine Férat* (1868) de Zola, et *L'Education sentimentale* (1869) de Flaubert. Il voit quatre grandes étapes dans l'histoire du naturalisme : l'apparition des premières œuvres naturalistes (1864-1869), «la lame de fond naturaliste» (1879-1881), «le naturalisme triomphant» (1885-1888) et «la dernière vague naturaliste» (1891-1895). On peut reprocher à cette division de situer le «naturalisme triomphant» (et par conséquent la «dernière vague naturaliste») un peu trop tard dans la chronologie : n'oublions pas en effet que l'attaque du naturalisme par les auteurs du «Manifeste des Cinq» (18 août 1887)

³ Colette Becker, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, p. 2.

⁴ *Ibid.*, p. 3.

⁵ Yves Chevrel, *Le Naturalisme* (Paris : Presses Universitaires de France, 1982), p. 39.

n'est que la conséquence d'un malaise, d'un sentiment d'essoufflement du mouvement, ressenti depuis déjà quelques années. Ce décalage dans la chronologie d'Yves Chevrel s'explique par la prise en compte d'un naturalisme étranger, qui l'oblige à un certain recentrage. Bien que forcément réductrice ou simplificatrice, la division du naturalisme en grandes étapes est cependant nécessaire à la compréhension du mouvement et de son évolution. Si l'on se penche essentiellement sur le naturalisme français – et tel est notre but –, trois grands moments dans l'histoire du mouvement se dégagent : la formation (1865-76), l'âge d'or (1876-84), et l'éclatement (1884-93),⁶ que l'on peut encore scander de la façon suivante, un dîner d'inauguration (chez Trapp, 16 avril 1877), un manifeste (*Les Soirées de Médan*, 17 avril 1880), et l'attaque de la nouvelle génération naturaliste («Manifeste des Cinq», 18 août 1887).⁷ Tout en conservant ce schéma général, je vais m'efforcer d'articuler plus étroitement âge d'or et apogée de la polémique anti-naturaliste qui, sans grande surprise, coïncident pleinement au niveau des dates (1877-1882).⁸ L'idée de batailles littéraire, juridique et de «parricide» permettra en outre de mettre l'accent sur un naturalisme attaqué par la presse, la justice et certains de ses membres.

1.1 La formation (1865-1876)

C'est autour de la personne de Zola que se crée peu à peu un semblant d'«école» naturaliste. Ce dernier multiplie les articles critiques et acquiert une certaine notoriété : ses articles en faveur d'un roman nouveau font l'objet en 1866 d'un recueil, *Mes Haines*. La publication de *Thérèse Raquin* en 1867 déclenche le début d'une bataille littéraire qui fait rage pendant plus d'une décennie. Louis Ulbach lance sa fameuse attaque contre la «littérature putride» dans *Le Figaro* du 23 janvier 1868, Barbey d'Aurevilly surenchérit dans une veine semblable. Zola se lie avec les auteurs de *Germinie Lacerteux* mais aussi avec Flaubert, Daudet et Tourgueniev ; ces trois derniers se réunissent, avec Zola et Edmond de Goncourt le 14 avril 1874 pour le premier des «dîners des auteurs sifflés»

⁶ Colette Becker, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, pp. 72-73.

⁷ David Baguley, *Naturalist Fiction : The Entropic Vision*, p. 23.

⁸ Alain Pagès, *La Bataille littéraire : essai sur la réception du naturalisme à l'époque de «Germinal»* (Paris : Librairie Séguier, 1989), p. 15.

(allusion à l'échec de leurs pièces de théâtre). Les amitiés littéraires continuent à se cimenter autour de quelques repas : en décembre de la même année, Zola est invité au repas du Bœuf nature, cette fois par les «jeunes» (Henry Céard, Paul Alexis, Joris-Karl Huysmans, Guy de Maupassant...). Zola sert en quelque sorte de passerelle entre les deux générations qui se trouveront réunies à la même table lors du mythique dîner Trapp, le 16 avril 1877.

1.2 Age d'or et bataille littéraire (1877-1882)

Le repas chez Trapp est sans doute à juste titre considéré comme l'événement fondateur de l'école ou du mouvement naturaliste ; Flaubert, Goncourt et Zola y sont sacrés maîtres du naturalisme par les jeunes écrivains qui les admirent : Céard, Alexis, Hennique, Huysmans, Maupassant et Mirbeau. Le naturalisme commence à s'imposer comme mouvement littéraire dans la presse. Dans les années 1877-1884, les grands romans se multiplient, les représentations théâtrales d'œuvres naturalistes aussi et le mouvement gagne du terrain à l'étranger. *L'Assommoir* est accueilli par un succès de scandale ; à partir de cette époque les deux camps pro- et anti-naturalistes se retirent dans leurs tranchées respectives et le feu polémique (et parodique) est ouvert. Avec la représentation théâtrale de *L'Assommoir* à l'Ambigu (1879), ainsi que la parution de *Nana* (1879-1880) et du *Roman expérimental* (1880), la bataille littéraire déjà amorcée entre partisans et ennemis acharnés de la nouvelle esthétique atteint une rare intensité. Le recueil de nouvelles *Les Soirées de Médan* (1880), auquel participent Zola, Céard, Alexis, Hennique, Huysmans et Maupassant, est d'autre part perçu comme un véritable manifeste naturaliste. Toute la presse s'en mêle. Les critiques se retrouvent autour de «l'immoralité» du naturalisme. Le naturalisme est associé aux termes d'«ordures», de «pourriture», de «pornographie». L'anathème est jeté sur la «littérature putride». Le naturalisme est à la mode et il est de bon ton de lui taper dessus. Les clichés anti-naturalistes fleurissent dans la presse. On en trouve aussi un exemple dans *A la recherche du temps perdu*, exemple d'autant plus savoureux qu'on le doit à la

duchesse de Guermantes : «[Zola] a le fumier épique ! C'est l'Homère de la vidange !»,⁹ parfaite illustration du niveau du débat polémique !

L'apogée de la polémique anti-naturaliste est donc atteinte au cours des années 1879-1880, lorsque «l'impertinence de la réflexion» (*Le Roman expérimental*) est accompagnée de «l'impudence de la description» (*Nana*).¹⁰ C'est dans ce contexte de réception polémique, et plus précisément durant ce pic polémique que sont les années 1879 et 1880, que va se situer la grande majorité de nos parodies P1. La caricature satirique représente une autre forme d'exutoire à la polémique. L'écrivain naturaliste, le plus souvent sous les traits déformés de Zola, est représenté en chiffonnier, en vidangeur, en cochon. La caricature de Blass dans *La Jeune Garde* du 10 mai 1879 – considérée comme l'une des premières dirigées contre l'école naturaliste et son chef – représente un cochon attablé. La vignette de Robida dans *La Caricature* du 6 mai 1882 s'intitule «La grande épidémie pornographique» ou «Le boulevard tel qu'il sera après quelques années de pornographie». Zola est l'un des hommes les plus caricaturés. Ce goût, voire cette passion pour la caricature est confirmée par le nombre de revues illustrées comiques et satiriques, souvent éphémères, fondées à cette époque. Comme le fait remarquer Pierre Baudson, «si des artistes de talent comme Gill en viennent à utiliser naturellement des pots de chambre et autres objets [...] c'est bien parce que ce type d'utilisation est au goût du jour».¹¹ Le lien entre cette iconographie satirique et les parodies P1 qui nous intéressent est évident : ces deux manifestations sont des phénomènes de réception immédiate, à chaud, qui se complètent et se recoupent souvent.

Mais la parodie constitue un instrument beaucoup plus ambivalent et complexe. De même que la caricature satirique, elle sert de thermomètre, elle dit la fièvre provoquée par le virus naturaliste. Mais elle est aussi beaucoup plus variée. Et il est étonnant de voir que les études de réception du naturalisme, qui se penchent longuement sur les articles critiques et polémiques de la presse et mentionnent les caricatures, occultent le plus souvent cette facette essentielle du processus de réception. Si la parodie se fait parfois le miroir (certes déformant) ou l'extension des articles anti-naturalistes, elle est plus que cela. Sa

⁹ Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes* (Paris : Gallimard, Folio, 1988), p. 483.

¹⁰ Alain Pagès, *La Bataille littéraire*, pp. 15-16.

¹¹ Pierre Baudson, «Zola et la caricature, d'après les recueils Céard du Musée Carnavalet», *Les Cahiers Naturalistes*, 29 (1965), p. 57.

dimension ludique est incontournable : elle fait même pencher certaines parodies du côté pro-naturaliste. Prendre en compte la parodie permet d'enrichir considérablement l'éventail des réactions.

1.3 Dissensions (1884-1893)

Les tensions, déjà présentes au début des années 1880, ne font que s'accroître. Goncourt et Daudet, jaloux des succès de Zola, cherchent à miner son influence auprès de jeunes naturalistes qui ont déjà tendance à s'éloigner : c'est le cas de Maupassant, de Céard et Hennique qui, lentement mais sûrement, s'écartent du naturalisme zolien. Huysmans ébranle quant à lui les fondations du naturalisme en publiant *A rebours* (1884), roman qui inverse en quelque sorte les procédés et l'esthétique naturaliste. Zola ne s'y était apparemment pas trompé puisqu'il avait amèrement reproché le roman à Huysmans, selon le récit que ce dernier en fait dans sa «Préface écrite vingt ans après le roman» :

Une après-midi que nous nous promenions, tous les deux, dans la campagne, il s'arrêta brusquement et, l'œil devenu noir, il me reprocha le livre, disant que je portais un coup terrible au naturalisme, que je faisais dévier l'école, que je brûlais d'ailleurs mes vaisseaux avec un pareil roman, car aucun genre de littérature n'était possible dans ce genre épuisé en un seul tome, et, amicalement – car il était un très brave homme –, il m'incita à rentrer dans la route frayée, à m'atteler à une étude de mœurs.¹²

Huysmans projette lui-même, ironiquement, l'image de l'élève dissipé ayant désobéi aux ordres du maître et réprimandé en conséquence. À partir de 1884 se déroulent en outre les procès de plusieurs jeunes naturalistes, tentés par certains excès thématiques et accusés d'«outrage aux bonnes mœurs».

- *La bataille juridique*

Henry Fèvre et Louis Desprez sont inculpés en 1884 pour *Autour d'un clocher*, roman consacré aux amours d'un curé de village et d'une institutrice.¹³ Desprez mit alors Fèvre hors de cause pour ne pas nuire à la carrière de son père et comparut seul devant la Cour

¹² *A rebours* (Gallimard, Folio, 1977), p. 70.

¹³ Louis Desprez et Henry Fèvre, *Autour d'un clocher* (Bruxelles : Kistemaekers, 1884 ; Genève : Slatkine, 1980).

d'Assises de la Seine le 20 décembre 1884.¹⁴ Il fut condamné à un mois de prison ferme et, de santé fragile, il succomba d'ailleurs des suites de son emprisonnement. Paul Bonnetain comparut lui le 27 décembre 1884, soit une semaine plus tard, pour *Charlot s'amuse*, le Parquet ayant sélectionné douze passages contraires aux bonnes mœurs dans ce roman sur la masturbation. Il fut finalement acquitté, de même que l'éditeur Kistemaeckers, lui aussi poursuivi.¹⁵ Paul Adam dut également comparaître pour *Chair molle*, en 1885. Et les naturalistes belges, souvent plus excessifs, ne manquèrent pas non plus de provoquer les foudres de la justice.

On peut voir dans ces procès un regain particulièrement âcre de bataille littéraire transposée sur le plan juridique. En dépit de l'assouplissement général dû au programme de libertés démocratiques des républicains, il y a un «raidissement des instances répressives, peut-être lié aux débuts de la crise générale qui affecte la France en dépit du libéralisme. Comme on ne peut plus toucher aux naturalistes, dont le succès est bien établi, on s'attaque aux nouveaux venus, ce qui, indirectement, jette le discrédit sur les aînés».¹⁶ Ce qu'il faut surtout retenir de ces procès, c'est qu'ils visent des œuvres d'un naturalisme exacerbé, extrême, œuvres que j'analyserai sous l'angle de la parodie P2. Les thèmes et procédés naturalistes sont exagérés, surcodés et sollicitent souvent une lecture auto-parodique. Ces procès, fruits de la volonté de provocation de la seconde génération naturaliste, peuvent dans une certaine mesure être interprétés comme les signes d'une crise interne.

- Le «*Manifeste des Cinq*» ou la cinquième colonne naturaliste démasquée

Il s'agit cette fois d'une bataille interne qui oppose différentes factions naturalistes. Le «Manifeste des Cinq» peut être lu comme un parricide, un attentat contre la figure paternelle qu'incarne Zola et comme le coup de grâce porté au naturalisme. Si les rangs naturalistes comptaient un maître et des disciples, il faut désormais faire avec les renégats. Huysmans avait déjà porté un certain coup au naturalisme avec *A rebours*. Mais l'école naturaliste devait posséder des éléments encore plus turbulents. En effet, le 18 août 1887,

¹⁴ Voir à ce sujet la préface de *Autour d'un clocher* par Henri Mitterand, p. XI.

¹⁵ Kistemaeckers fut d'ailleurs poursuivi 18 fois en Cour d'Assises et acquitté 18 fois.

¹⁶ Christophe Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, (Paris : Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1979), p. 98.

Le Figaro publie un long pamphlet signé par cinq jeunes naturalistes (Paul Bonnetain, Lucien Descaves, Gustave Guiches, Paul Margueritte et J.H. Rosny) et probablement inspiré, même indirectement, par Goncourt et Daudet: «*La Terre*. A Emile Zola». Même si ses motivations sont plus profondes et complexes, ce manifeste se situe dans le processus de réception du roman de Zola, *La Terre*, publié en feuilleton dans le *Gil Blas* pendant le printemps et l'été 1887 (et dont la diffusion n'est pas achevée lors de la parution du manifeste). On retrouve dans le manifeste les *topoi* favoris de la polémique anti-naturaliste. Accusations d'immoralité et de trahison de l'idéal naturaliste se multiplient. «Les Cinq» s'indignent chastement de voir «la charrue du Maître s'embourber dans l'ordure», de «l'exagération croissante des indécences, de la terminologie malpropre des *Rougon-Macquart*» et rejettent l'étiquette naturaliste. Voici quelques brefs morceaux choisis :

La Terre a paru. La déception a été profonde et douloureuse. Non seulement l'observation est superficielle, les trucs démodés, la narration commune et dépourvue de caractéristiques, mais la note ordurière est exacerbée encore, descendue à des saletés si basse que, par instants, on se croirait devant un recueil de scatologie : le Maître est descendu au fond de l'immondice. [...]
Eh bien ! cela termine l'aventure. Nous répudions énergiquement cette imposture de la littérature véridique, cet effort vers la gauloiserie mixte d'un cerveau en mal de succès. [...]
Notre protestation est le cri de probité, le dictamen de conscience de jeunes hommes soucieux de défendre leurs œuvres, – bonnes ou mauvaises –, contre une assimilation possible aux aberrations du Maître.¹⁷

Cette déclaration de guerre ou d'indépendance semble surtout dictée par la rancœur et la jalousie de jeunes auteurs désireux de se faire remarquer par un coup d'éclat. L'ironie de la situation réside bien entendu dans la présence parmi les signataires du même Paul Bonnetain, auteur de *Charlot s'amuse*, roman consacré à l'onanisme, et assigné en jugement deux ans auparavant. Le «Manifeste des Cinq», malgré un certain écho, ne surmontera pas de telles contradictions. Mais il est le symptôme d'une crise aiguë, Christophe Charle y voit «le reflet de la position critique dans laquelle se trouve cette génération, de son incapacité à innover».¹⁸ Et ces dissensions au sein du mouvement naturaliste se reflètent dans les œuvres des jeunes naturalistes, à travers la texture (auto) parodique (P2) que j'examinerai dans la troisième partie de cette étude. Le sentiment de

¹⁷ Le «Manifeste des Cinq» a été reproduit intégralement dans l'étude sur *La Terre* de l'édition de la Pléiade, pp. 1525-1529.

¹⁸ *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, p. 104.

«crise» du roman naturaliste, voire du roman tout court, est intrinsèquement lié aux pratiques textuelles de ces jeunes écrivains.

2. La «crise» du roman naturaliste¹⁹

Il serait difficile d'aborder la notion d'*auto-parodie naturaliste* sans parler de celle de «crise», prédominante dans les milieux littéraires des années 1880. Cette «crise» a tout d'abord des connotations commerciales indéniables : crise du roman est aussi synonyme de crise de la production littéraire. Les années qui nous intéressent (1877-1893 ou, en gros, les années 1880) sont dans l'ensemble marquées par une surproduction littéraire qui entraîne une mévente. Or, nombreux sont les jeunes écrivains qui ont été attirés par le succès de scandale d'un roman naturaliste – essentiellement zolien – qui «vend bien». Cet engouement a pour conséquence, comme l'a montré Christophe Charle, une sorte d'engorgement du marché qui explique, du moins en partie, les déboires de la seconde génération d'écrivains naturalistes.²⁰ Cette impasse commerciale joue un rôle non négligeable dans le choix d'une pragmatique de l'extrême par de jeunes naturalistes qui essaient à tout prix de se démarquer et de se faire remarquer. Les excès thématiques, que nous intégrerons à notre problématique de la parodie, constituent ainsi l'une des stratégies privilégiées par ces jeunes écrivains. Les naturalistes en herbe ont en quelque sorte été poussés dans leurs derniers retranchements par des facteurs extra-littéraires. Mais nous reviendrons plus longuement sur cette pragmatique de la provocation.

Sur un plan plus strictement littéraire, au cours des deux dernières décennies et même peut-être, comme le note Michel Raimond,²¹ depuis *Bouvard et Pécuchet*, apparaissent des œuvres qui, si elles portent toujours l'étiquette générique de roman, n'ont plus pour but ultime de «raconter une histoire» ; les notions d'intrigue et de personnage perdent leurs lettres de noblesse. Si les romans de Zola contiennent toujours une bonne dose d'intérêt romanesque, les jeunes naturalistes se laissent souvent tenter par l'idéal flaubertien du livre sur rien. On en arrive alors, comme le souligne David Baguley, à deux types bien distincts de romans naturalistes :

¹⁹ Michel Raimond a consacré tout un chapitre à la crise du roman naturaliste dans son ouvrage intitulé *La Crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt* (Paris : José Corti, 1966).

²⁰ *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, p. 62.

²¹ *La Crise du roman*, p. 13.

In the first, [...] *mythos*, plot, the fortunes of a *protagonist*, of an active participant in life's struggles, are the directing features in a set of «romances» that go terribly wrong [...]. In the second type, the protagonist is more a spectator on life who draws back from any active – and thereby potentially «tragic» – commitment into a more reflective posture of refusal, resignation, cynicism, despondency.²²

Tous les romans de notre corpus s'inscrivent clairement dans cette dernière lignée. Sylvie Thorel-Cailleteau se refuse à parler de crise du naturalisme, le naturalisme étant en soi, selon elle, l'expression d'une crise.²³ Le naturalisme exacerbé de la seconde génération, de par ses liens étroits avec l'esthétique décadente du faisandé, traduit cependant un certain malaise. Les naturalistes vont de plus en plus s'interroger sur la notion de réel ou de réalité ainsi que sur les problèmes liés à la représentation de ce réel et leurs textes vont s'en ressentir : «la volonté de représentation exhaustive de la réalité conduisait fatalement à une interrogation sur la notion de réalité dont la réponse se révélait fatalement indécidable».²⁴ Le naturalisme prend de plus en plus conscience de sa littérarité, de sa généricité et par là même de ses propres limites. La mimésis ou représentation du «réel», fortement ancrée dans la tradition de la littérature occidentale, et qui sous les auspices du naturalisme semblait garantir de belles années au roman, conduit soudain à une impasse. Dans la préface d' *A rebours* écrite vingt ans après le roman, Huysmans se fait *a posteriori* le porte-parole de toute une génération de jeunes écrivains en traduisant ce sentiment :

[En 1884] le naturalisme s'essouffait à tourner la meule dans le même cercle. La somme d'observations que chacun avait emmagasinée, en les prenant sur soi-même et sur les autres, commençait à s'épuiser. [...] Nous devons nous demander si le naturalisme n'aboutissait pas à une impasse et si nous n'allions pas bientôt nous heurter contre le mur du fond.²⁵

Les *topoi* naturalistes paraissent ainsi restreints ou éculés et le rayon d'action de la nouvelle génération bien limité. On revient à cette idée fin de siècle que la littérature est épuisée, que tout a déjà été écrit, et que la seule voie possible réside dans le second degré. Le naturalisme va alors se prendre lui-même comme sujet d'étude ; il va s'étudier, s'analyser, conséquence logique pour un mouvement qui prétend ne laisser aucun sujet de côté. Le naturalisme était voué à se pencher à un moment ou à un autre sur la littérature et sur la

²² *Naturalist Fiction : The Entropic Vision*, p. 120.

²³ Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien : Naturalisme et Décadence* (Mont-de-Marsan : Editions InterUniversitaires, 1994), p. 200.

²⁴ *Ibid.*, p. 465.

²⁵ *A rebours*, pp. 58-59.

littérature naturaliste. C'est essentiellement à ce moment de son évolution que vient se greffer la notion de *modernité* dont nous reparlerons dans la troisième partie ; le texte est conscient de lui-même, de son propre artifice. La littérature devient de plus en plus réflexive. Le texte naturaliste se met à faire des commentaires sur d'autres textes, souvent naturalistes : comme nous le verrons, cette littérature métafictionnelle se prête ainsi volontiers à des mises en abyme (parodiques). Cette forme de métatextualité intégrée culminera sans doute dans *Là-Bas* qui procède à une critique sévère du naturalisme dans le cadre même d'un roman qui doit encore beaucoup à l'écriture naturaliste.

L'histoire de la «crise» du roman naturaliste coïncide alors avec celle de la crise du roman et prend ainsi des résonances beaucoup plus importantes que si elle était restée confinée dans le domaine strictement naturaliste. Cette notion de crise est d'ailleurs loin d'être foncièrement péjorative ; la soif de renouvellement conduit les écrivains à diverses expériences textuelles, plus ou moins réussies, mais qui témoignent d'une activité certaine. D'autre part, à l'image de la parodie, la crise signale «le passage d'un certain régime de fonctionnement à quelqu'autre» – l'expression est de Valéry – ou encore, selon Mauriac, «les signes d'une mue, les péripéties d'un passage».²⁶ Elle est une période de transition nécessaire ; elle est l'un des éléments moteurs dans le renouvellement des genres littéraires et, dans ce contexte, «crise» et «parodie» sont presque interchangeables ou, peut-être devrait-on dire plus justement, la parodie est l'une des manifestations internes de la crise.

Pour Michel Raimond, il faut attribuer cette métamorphose du roman à une «crise de l'intelligence, qui conduisait à reconnaître qu'il était vain et naïf de posséder sur le réel un point de vue absolu».²⁷ La philosophie positiviste sur laquelle s'appuyait le naturalisme est en effet mise à mal. Marc Angenot dont l'enquête se situe dans les années 1880-1900, voit dans ces mêmes années «le grand moment de crise de la culture bourgeoise 'classique' et la mise en place des pratiques de la *modernité*».²⁸ Crise, parodie, modernité, autant de concepts qui viennent s'inscrire au cœur de notre problématique (P2). Nous examinerons

²⁶ Cité par Michel Raimond, *La Crise du roman*, p. 12.

²⁷ *Ibid.*, p. 14.

²⁸ Voir *Le Cru et le faisandé : discours social et littérature à la belle époque* (Bruxelles : Editions Labor, 1986), p. 8.

entre autres jusqu'à quel point la parodie se fait l'instrument de la «modernité» et où se trouvent ses limites.

Sur le front extérieur, le naturalisme contesté mais triomphant des années 1877-1882 ne va pas tarder à être sérieusement concurrencé par d'autres mouvements ou auteurs : Paul Bourget, qui était proche de Zola à la fin des années 1870, prend ses distances et ouvre la voie du roman psychologique en prônant l'étude de caractère, l'étude de l'âme. Il critique vivement le naturalisme dans sa chronique du *Parlement* : «Vers l'Idéal» (27 décembre 1883) et se lie avec de Vogüé.²⁹ Le roman psychologique de Bourget se définit, se pose contre le roman naturaliste qui est perçu comme insuffisant car trop axé sur le vulgaire et le concret sordide. *Le Disciple* (1889) est accueilli comme l'œuvre d'un anti-Zola qui dissèque les âmes et non les corps. Le document humain change de territoire, souvent à la grande joie de la critique contemporaine. Les romans dits «psychologiques» qui paraissent à la fin des années 1880, tels ceux de Bourget, mais aussi Rod, Rodenbach, Barrès (avec sa trilogie du *Culte du moi*), viennent donc constituer un contrepoids, une réaction prévisible au matérialisme naturaliste.

Dans le domaine de la poésie, Verlaine, Mallarmé, Moréas, ont déjà une réputation fermement établie. *La Vogue* réimprime Rimbaud et Laforgue. Si, comme le souligne Michel Raimond, la première *Revue indépendante* relevait d'un idéalisme un peu vague, la nouvelle *Revue indépendante*, en 1886, déclare la guerre au naturalisme. La célèbre enquête ou «reportage expérimental» de Jules Huret (1891) – l'expression est de lui – fonctionne un peu comme un baromètre, un indicateur des tendances ou aspirations littéraires d'une époque. Le système de classification de Jules Huret est à première vue révélateur d'un formidable foisonnement littéraire : sous les étiquettes parfois surprenantes de «Psychologues», «Mages», «Symbolistes et Décadents», «Naturalistes», «Néo-Réalistes», «Parnassiens», «Indépendants», «Théoriciens et Philosophes» se cachent non moins de soixante-quatre poètes ou écrivains (ou parfois critiques) qui, bien souvent d'ailleurs, rejettent les appellations en question. Mais la ou les tendances ne tardent pas à se dessiner : la grande majorité s'accorde à signer l'acte de décès du naturalisme. Mirbeau, par exemple, si proche des naturalistes, perçoit la nouvelle tendance comme «une réaction bienfaisante contre cette absence de toute préoccupation de l'intellectuel, contre cette

²⁹ Michel Raimond, *La Crise du roman*, p. 27.

négarion de tout idéal, qui auront marqué d'une tache bête l'école naturaliste». ³⁰ Restent donc les anti-naturalistes ou psychologues, mages, et autres symbolistes et décadents. Le dénominateur commun demeure le rejet absolu de l'idéologie positiviste et, pour les écrivains, un goût prononcé pour l'étude de l'âme ou encore le spiritualisme et l'occultisme. La littérature se fait le reflet d'une fin de siècle qui doute de plus en plus de la science. Dans *La Littérature de Tout à l'Heure* (1889), Charles Morice pose les fondements d'une religion de l'Art, qui sera métaphysique ou ne sera pas. ³¹

Dans un autre registre, Dujardin sapait les prétentions mimétiques du naturalisme par des réflexions sur le langage : «un mot est une abstraction» ou encore «un mot ne représente pas un objet, il représente une généralisation», affirmait-il, devançant par là même les linguistes du XXe siècle. ³² Mallarmé récidive lors de son entretien avec Jules Huret en 1891 : «L'enfantillage de la littérature jusqu'ici a été de croire, par exemple, que choisir un certain nombre de pierres précieuses et en mettre les noms sur le papier, même très bien, c'était *faire* des pierres précieuses». ³³

A la réaction psycholo-symbolo-occulto-mystique française vient d'autre part s'ajouter la concurrence des auteurs étrangers, et principalement russes. La traduction française de *Crime et Châtiment* paraît en 1884, de même que celle de *Humiliés et Offensés* ; *Le Souvenir de la maison des morts* paraît en français en 1886, *L'Idiot* en 1887, *Les Frères Karamazov* en 1888. Les traductions respectives de *Guerre et Paix* et *Anna Karénine* sont publiées en 1884 et 1885. Sans entrer ici dans les détails, de Vogüé, dans des articles publiés entre 1879 et 1885, et réunis dans *Le Roman russe* en 1886, présentait (entre autres) ces auteurs au public français, et contribuait par là même à discréditer un réalisme ou naturalisme français qui, lui, n'avait pas su intégrer la composante religieuse ou morale. Le naturalisme, attaqué sur tous les fronts, ne semble donc pas bénéficier d'un gros potentiel de crédibilité à la fin des années 1880 et au début de la décennie suivante.

³⁰ Voir Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, p. 225.

³¹ *Ibid.*, p. 11.

³² Voir «Considérations sur l'art wagnérien», *Revue wagnérienne* du 15 août 1887, p. 157, cité par Michel Raimond, in *La Crise du roman*, p. 35.

³³ *Enquête sur l'évolution littéraire*, p. 105.

3. L'âge d'or du rire et de la parodie

3.1 La presse comique illustrée : un nid à caricatures et à parodies³⁴

La presse illustrée, véritable bouillon de culture parodique, connaît un essor considérable dans les années 1860-90 avec une pointe autour des années 1880. Le public se prend d'un véritable engouement pour ces «feuilles amusantes» et nombreux sont les abonnés qui la reçoivent à domicile. Cette presse illustrée est certes déterminante pour l'histoire de la caricature mais elle l'est également pour celle de la parodie (catégorie dans laquelle on rangera d'ailleurs les caricatures parodiques). L'essor de la presse illustrée est en effet un facteur clé du foisonnement parodique qui se produit en cette fin de XIXe siècle ; comme le constate Judith Priestman pour l'Angleterre, avec le nombre croissant de revues comiques, le siècle possédait tous les attributs nécessaires au développement d'un mouvement parodique populaire : «suitable outlets for the widespread publications of parodies, and a large and literate reading public who were encountering literary language regularly for the first time».³⁵

Les parodies sont généralement l'œuvre de journalistes professionnels. La presse illustrée touche à de nombreux domaines : satire politique (modérée avant la loi sur la presse de 1881), satire de mœurs, publicités pour différents produits. Le monde littéraire y occupe une place de choix et Zola et le naturalisme sont des cibles idéales : «aucun écrivain du dix-neuvième siècle, pas même Victor Hugo, n'a suscité dans la presse autant d'articles, de dessins, de portraits, de caricatures».³⁶ Et, toujours grâce à la loi sur la presse de 1881, les portraits-charges ne sont plus soumis à l'autorisation préalable du caricaturé. Ces revues illustrées sont très souvent éphémères mais leur création même sert à refléter l'intérêt que leur porte le public. Voici quelques uns des titres les plus célèbres et les plus fructueux dans le domaine qui nous intéresse : *La Caricature*, fondée par Robida en 1880, est l'un des plus grands journaux satiriques ; *L'Hydropathe* (1879-80), fondé par Emile Goudeau – qui

³⁴ Voir à ce sujet l'ouvrage de Philippe Jones, *La Presse satirique illustrée entre 1860 et 1890* (Paris : Institut Français de Presse, 1956), qui fournit une liste de 162 titres.

³⁵ Judith Priestman, «The Age of Parody : Literary Parody and Some Nineteenth-Century Perspectives» (PhD dissertation, University of Kent at Canterbury, 1980), p. 52.

³⁶ Jean Watelet, «L'œuvre littéraire et dramatique d'Emile Zola vue par la presse illustrée», *Les Cahiers Naturalistes*, 66 (1992), p. 167.

est l'un des principaux écrivains de la presse satirique ; *La Lune rousse* (1876-80) d'André Gill (absorbe *La Petite Lune* en juin 1879) ; enfin et surtout, *Le Chat Noir*, «organe des intérêts de Montmartre» (1882-95). Le rédacteur en chef en est Emile Goudeau puis Alphonse Allais. Le cabaret du même nom a été créé en décembre 1881 par Rodolphe Salis et sert en quelque sorte de quartier général au Fumisme. Citons encore au passage *L'Assommoir républicain*, hebdomadaire politique satirique et littéraire (novembre 1880-avril 1881), pot-pourri à la vie fort courte et rare exemple de récupération parodique par la politique.

3.2 Le Fumisme³⁷

Si la période qui nous intéresse est marquée par l'influence des esthétiques naturaliste, décadente et, à un degré moindre, symboliste, elle est également indissociable d'une littérature fantaisiste, mineure, dite «fumiste», qui est le foyer d'une activité parodique intense. Selon Littré, le terme «fumiste» était appliqué à l'origine aux esthétiques de Mallarmé et Rimbaud. Vite récupéré par les adeptes des clubs, le Fumisme va venir s'inscrire en marge et à contre-courant des esthétiques «sérieuses» comme le naturalisme et le décadisme, marquées, elles, par ce que l'on a appelé le «pessimisme fin de siècle». Ce pessimisme est au cœur de la doctrine développée par le philosophe allemand Schopenhauer dans *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1818) : en simplifiant à l'extrême des idées bien connues, une Volonté toute puissante gouverne l'Homme qui, poussé par l'instinct de reproduction, assure malgré lui la continuité de l'espèce humaine, prolongeant par là même les souffrances de la vie.³⁸ Névrose, perversion, dégénérescence, seront les notions clés de ce pessimisme fin de siècle. Le Fumisme, lui, va au contraire prendre le parti du rire. Comme le souligne Jean-Claude Carrière dans son anthologie de l'humour 1900, c'est l'âge d'or du rire, du rire à tout prix :

De 1880 à 1910, la France a connu la plus grande épidémie de rire de son histoire. Les journaux comiques s'y comptaient par dizaines et «Le Rire» tirait à 150 000 exemplaires. Plusieurs collections d'éditeurs se consacraient, avec succès,

³⁷ A ce sujet, voir les deux ouvrages suivants : Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin, *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle* (Paris : José Corti, 1990) et Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne : l'esprit fumiste* (Paris : José Corti, 1997).

³⁸ Michele Hannoosh, *Parody and Decadence : Laforgue's «Moralités légendaires»* (Columbus : Ohio State University Press, 1989) p. 48.

uniquement aux livres drôles. On aimait rire au music-hall, au cirque – où apparaissaient les grands clowns – au café-concert. Un siècle s'achevait, un autre commençait au milieu d'un éclat de rire.³⁹

Certes, ce rire est souvent grinçant, corrosif, subversif et ne va pas sans une bonne dose d'ambiguïté, comme nous le verrons. C'est en quelque sorte la naissance de l'«humour noir», qui «sous la forme de la gravité imbécile, sur fond d'absurdité, peut prendre enfin sa véritable dimension de mystification métaphysique : le rire nouveau est arrivé, qui traite homéopathiquement la perte du Sens, par le non-sens ou l'indécidable».⁴⁰ Le cabaret est le foyer d'une activité parodique intense. La littérature fumiste trouve en effet son origine dans la récitation des clubs et cabarets en vogue à l'époque et de nombreux récits sont rédigés en vue d'une communication orale. Alphonse Allais est désigné comme «chef de l'école fumiste». Il s'impose comme conteur au cabaret du Chat Noir, devant un public composé essentiellement d'étudiants, d'artistes et d'écrivains. L'accent est mis sur la fantaisie, l'inventivité, l'improvisation. Comme le dit François Caradec dans sa préface aux *Œuvres posthumes : 1877 à 1905* d'Alphonse Allais, «les textes qu'il publie dans *Le Chat Noir* sont improvisés par lui auprès de ses amis aux tables du cabaret ou des cafés, et modifiés d'après leurs réactions ; quand ils lui semblent au point, il écrit d'une seule traite ces contes qu'il connaît par cœur».⁴¹ Le même Alphonse Allais compose une parodie du naturalisme, «Idylle», signée Emile Zola dans *Le Chat Noir* du 8 novembre 1884, nous aurons l'occasion d'y revenir.

Le Fumisme est étroitement lié au monde du spectacle : «de la fondation des Hydropathes en 1878 à la fermeture du Chat Noir vingt ans plus tard, un public de plus en plus large applaudit des spectacles où alternent les interprétations poétiques et musicales, les chansons dont les refrains se prêtent à la communion collective».⁴² Les adeptes des cabarets sont ainsi les inventeurs d'un esprit nouveau, «ludique et profanateur» qui tranche donc avec le pessimisme fin de siècle. Le Fumisme prend souvent pour cible les esthétiques littéraires dominantes – c'est sa façon de participer aux débats. Ainsi, en 1885, paraît un recueil de parodies du décadentisme qui connaît un succès immédiat : *Les Délivrescences* d'Adoré Floupette, de Gabriel Vicaire et Henri Beauclair. J'examinerai jusqu'à quel point

³⁹ Jean-Claude Carrière, *Humour 1900* (Paris : J'ai Lu, 1963), p. 5.

⁴⁰ Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin, *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle*, p. 31.

⁴¹ *Œuvres posthumes : 1877 à 1905*, éd. François Caradec (Paris : Robert Laffont, 1990), p. V.

⁴² Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin, *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle*, p. 15.

certaines de nos parodies de réception du naturalisme relèvent de ce Fumisme ambiant. La littérature fumiste se caractérise par son intense créativité verbale : les jeux de mots sont à l'honneur ; on peut voir dans ce «rire de dérision», dans ce comique jusqu'alors inconnu, le début de «l'humour moderne». Divers groupes se créent : *Hydropathes*, *Incohérents*, *Zutistes*. Léo Trézenik fonde les *Hirsutes* en 1882 : Sapeck y dit des monologues, genre très en vogue, Jules Jouy interprète des «chansons abracadabrantes».⁴³ Jules Jouy composera par ailleurs deux chansons-parodies consacrées au naturalisme : «La Terre» et «Le Ventre de Paris, ou à la halle».

La parodie trouve donc dans des cabarets comme le Chat Noir un sol particulièrement fertile et le complément idéal des revues illustrées (les deux sont souvent étroitement associés). L'esprit parodique est dans l'air du temps et c'est en gardant ce fait en tête que j'aborderai mon analyse. Mais il est temps de se consacrer maintenant «sérieusement» à la théorie de la parodie.

⁴³ *Ibid.*

CHAPITRE II : THÉORIE(S) DE LA PARODIE

Dans ce chapitre, je vais établir une sorte d'*archéologie* des différentes définitions ou conceptions de la parodie. Cet inventaire, mené diachroniquement, nous permettra cependant également de dresser un état présent des études sur la théorie de la parodie – étape indispensable à l'ébauche de la poétique de la parodie qui nous servira au cours de cette étude. En schématisant, on peut dire que deux grandes tendances se dessinent entre l'Antiquité et nos jours. D'une part il y a *extension considérable du champ parodique* : cette extension sera surtout le fruit des théories du XXe siècle qui cherchent à rendre compte d'une production littéraire complexe faisant grand usage de la parodie. Et, d'autre part, cette extension s'accompagne d'une *valorisation de la notion de parodie*. Cette seconde tendance, indissociable de la première, correspond à la prise en compte d'une parodie «sérieuse», forme littéraire à part entière et non plus reléguée parmi les productions mineures de la littérature. Pour mesurer toute la portée de cette évolution, je vais me pencher sur ce que l'on peut considérer comme les deux grandes définitions de la parodie :

- 1) une définition restreinte voire rhétorique où la parodie est perçue comme une technique, une pratique ludique mineure, ou comme une forme de ridicule, de discours parasite et dégradant. Dans ce dernier cas, la parodie relève d'une idéologie conservatrice ; elle est inscrite dans le domaine de la continuité même si elle «attaque» superficiellement certains modèles. C'est une définition restreinte, plus ou moins variable, que l'on trouve dans l'Antiquité, à l'âge classique, au XIXe siècle, ou encore chez Genette.

- 2) une définition généralisante, qui ratisse large dans le champ de l'intertextualité ou de l'hypertextualité telle qu'elle a été définie dans *Palimpsestes* par Genette (le même Genette qui retient résolument la parodie dans le domaine fort restreint de technique hypertextuelle). Parmi les partisans d'une telle définition, on trouvera les Formalistes russes, Mikhaïl Bakhtine, Margaret A. Rose, Linda Hutcheon ou encore Michele Hannoosh.

Nous allons avoir recours à ces deux types de définitions pour notre analyse des parodies du naturalisme : les parodies de réception (P1) renvoient en effet à une définition technique, rhétorique, à une pratique «mineure», alors que l'auto-parodie naturaliste (P2) nécessite un support théorique plus large et complexe. Précisons cependant que la plupart des définitions généralisantes de la parodie reconnaissent l'existence d'une parodie restreinte, rhétorique, mais qu'elles ne s'y attardent pas et préfèrent s'appuyer sur des œuvres littéraires d'envergure.

1. Définitions restreintes

1.1 De la *Poétique* d'Aristote au XIXe siècle

C'est dans la *Poétique* d'Aristote qu'apparaît en effet pour la première fois le terme «parôdia». La grille qui permet d'établir le système aristotélicien des genres littéraires en fonction de leur objet et de leur mode d'énonciation retient la tragédie (action haute ou noble en mode dramatique), l'épopée (action haute ou noble en mode narratif) et la comédie (action basse en mode dramatique). Reste la quatrième «case» de la *Poétique*, vide dans le sens où Aristote ne lui assigne aucune étiquette générique, et qui correspond à une action basse en mode narratif. Or, les exemples choisis par Aristote pour illustrer ce genre sont des œuvres désignées sous le terme *parôdia*. Aristote cite par ailleurs Hégémon de Thasos comme le premier à avoir composé de telles parodies.¹

Sans nous attarder ici sur l'étymologie bien connue du terme, contentons-nous de rappeler que *para-* signifie à la fois : «le long de», «à côté de» et «contre», et *-ôdé* : «chant». La parodie serait donc un «contre-chant» et semble être considérée comme un genre littéraire ; elle consisterait essentiellement en un détournement de l'épopée. C'est l'idée, propagée à travers les siècles, que retient Octave Delepieuvre dans son *Essai sur la parodie* :

Lorsque les rhapsodes chantaient les vers de l'*Iliade* ou de l'*Odyssée*, et qu'ils trouvaient que ces récits ne remplissaient pas l'attente ou la curiosité des auditeurs, ils y mêlaient, pour les délasser, et par forme d'intermède, des petits poèmes composés des mêmes vers à peu près, qu'on avait récités, mais dont ils

¹ Aristote, *Poétique*, trad. fr. Michel Magnien (Paris : Livre de Poche, 1990), p. 87 (1448a).

détournaient le sens, pour exprimer une autre chose, propre à divertir le public. C'est ce qu'ils appelaient *parodier*, de *para* et *ôdé*, *contre-chant*.²

Et les textes parodiques postérieurs à la *Poétique* confirment cette hypothèse : la *Batrachomyomachie* est ainsi une pseudo-épopée où l'on voit s'affronter grenouilles et rats.³ En tant que «case» voisine de la comédie, la parodie est d'autre part indissociable de la notion de comique. Cicéron, par exemple, écrit dans son *De Oratore* : «Souvent on intercale dans le discours un vers ou une portion de vers, sans y rien changer ou en y changeant peu de choses, et l'effet est plaisant».⁴

Si dans l'Antiquité la parodie peut désigner un genre littéraire, elle est aussi et surtout une technique, un procédé littéraire. Dans ce dernier cas, elle renvoie à une transformation minimale, à une opération ponctuelle correspondant à une recontextualisation (avec ou sans transformation). La transformation en question se ramène parfois à un simple changement de lettre. On peut résumer la situation de la façon suivante : «il y a parodie dès qu'une citation est détournée de son sens dans un but comique», lorsque par exemple le vers d'une tragédie est cité dans une comédie.⁵

A l'âge classique la définition de la parodie est encore plus restreinte : elle quitte (et pour longtemps) le domaine de la poétique pour rejoindre celui de la rhétorique. La parodie appartient désormais au domaine des tropes – elle figure par exemple dans le traité *Des tropes* (1730) de Du Marsais. Elle n'est pas considérée comme un genre à la différence du poème heroï-comique (traitement d'un sujet vulgaire en style épique) et du travestissement burlesque (traitement d'un sujet noble en style vulgaire), tous deux très en vogue à l'époque.⁶ Et, comme le note Genette, ni Scarron (avec son *Virgile travesti*), ni Boileau ne considèrent leurs œuvres burlesques comme des parodies ; même le célèbre *Chapelain décoiffé* de Racine et Boileau, qui parodie les premières scènes du *Cid*, est qualifié de «comédie».⁷

² Octave Delepierre, «Essai sur la parodie», in *Miscellanies of the Philobiblion Society*, vol. XII (London : Wittingham and Wilkins, 1868-1869), p. 7.

³ Daniel Sangsue, *La Parodie* (Paris : Hachette, 1994), p. 14.

⁴ *De Oratore*, trad. E. Courbaud (Paris : Les Belles Lettres, 1966), pp. 114-115.

⁵ Daniel Sangsue, *La Parodie*, p. 16.

⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁷ *Palimpsestes: la littérature au second degré* (Paris : Seuil, 1982), p. 27.

Dans son «Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie» (1733), l'Abbé Sallier attribue d'autre part à la parodie une fonction corrective qui n'est pas sans rappeler celle de la satire : «La parodie doit avoir pour but l'agréable et l'utile, de même que tous les autres genres de poésie [...]. Elle entreprend tantôt d'exposer au grand jour les ridicules qu'on observe dans la conduite des hommes, tantôt de faire apercevoir les fausses beautés d'un ouvrage».⁸ Mais le même Abbé Sallier associe parodie et centon (ouvrage constitué de vers rapportés) comme deux formes de «plaisanteries» ou de «jeux».

De simple divertissement, ou presque, la parodie devient au XVIII^e siècle une pratique dévalorisante ; elle est non plus perçue comme un simple amusement, même de mauvais goût, elle est foncièrement dégradante et donc méprisante : «A partir du XVIII^e siècle, on instruit son procès. Plagiat, pastiche et parodie confondus – les termes sont alors interchangeables – sont englobés dans la même réprobation».⁹ Le parodiste est un plagiaire, un voleur ; la parodie, une pratique parasite. De nombreuses parodies de réception du naturalisme, qui viennent se greffer sur les grands romans de Zola (ou sur certaines adaptations théâtrales), et cherchent à exploiter leur succès, peuvent d'ailleurs aussi être examinées sous cet angle de «parodie-parasite».

Le XIX^e siècle constitue un tournant important car la parodie devient une pratique massive et diversifiée qui suscite des attitudes différentes. Côté «théorie», deux types de définitions se dégagent : d'une part, la parodie relève des définitions restreintes et rhétoriques que nous venons de voir ; de l'autre, elle est considérée dans un sens «large» que nous qualifierons, pour éviter toute confusion avec notre seconde grande articulation (définition généralisante), de «flou» : la parodie devient en effet un terme fourre-tout et le lieu d'une grande confusion terminologique.

Soit, pour commencer, la définition du *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* (Larousse), principalement consacrée à la parodie théâtrale et essentiellement négative :

La parodie, au théâtre, est, à tout prendre, un genre peu estimable. Elle a le grave inconvénient de jeter le ridicule sur les hommes et les choses qui, dans l'œuvre parodiée, nous ont apparu sous un noble ou un touchant aspect ; en se proposant

⁸ Abbé Sallier, «Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie», in *Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres*, t. VII (1733), pp. 407-408.

⁹ Claude Abastado, «Situation de la parodie», *Cahiers du 20^e siècle*, 6 (1976), p. 11.

pour objet de faire rire à propos d'un grand caractère ou d'une scène naturellement émouvante et faite pour arracher de nobles larmes aux spectateurs, en un mot de tourner une belle chose en ridicule, la parodie peut en faire contracter l'habitude aux esprits faux, et détruit ainsi par le souvenir d'une caricature l'effet d'une beauté réelle, fût-elle du genre sublime, si tant est qu'elle ne rende à jamais insensible, en toute rencontre, au sublime même. Toutefois, la parodie peut être à la fois divertissante et utile, c'est lorsqu'elle porte avec elle une saine critique. De notre temps, ce genre est presque entièrement abandonné. On le voit cependant reparaître, mais, en général, sur les petits théâtres [...]. On pourrait, à un certain point de vue, ranger parmi les parodies un certain nombre des bouffonneries dont Offenbach a composé la musique.

La parodie devient aussi, par extension, l'«imitation, la reproduction burlesque d'un objet quelconque». Il n'est alors pas spécifié si l'objet en question est un objet littéraire ou artistique. Et le dictionnaire de reprendre également une citation de Louis Ulbach : «Parmi les châtiments que l'histoire tient en réserve, il faut compter la parodie». La leçon est claire: au XIXe siècle la parodie est encore très largement perçue comme une pratique ou méprisable ou divertissante (mais futile). La dimension critique est certes mentionnée, mais de façon fort brève. Pour Nietzsche, la parodie trahit un manque d'originalité et son rire est le rire du désespoir.¹⁰ Enfin, la notion de parodie est appliquée à des objets très divers et souffre par là même d'un flou terminologique indéniable ; ses caractéristiques formelles ne sont d'autre part jamais définies. Ainsi, caricature, satire, parodie sont souvent interchangeables. *La Parodie* d'André Gill, lancée en 1869, est l'une de ces feuilles amusantes qui fleurissent au cours des années 1860-80 ; elle contient non seulement des parodies de certains romans ou pièces en vogue mais également des caricatures et des articles satiriques sur les événements du jour et faits divers. La parodie ou *La Parodie* est censée amuser, faire rire et faire oublier le siècle, comme le souligne le premier numéro à travers son pastiche du style hugolien :

[Celui qui écrit ses lignes] ne se dissimule pas que le siècle est morose. Morose. Montrose, triste comme un comique. Sombre énigme. Complication qui sollicite un dénouement. Supplication de l'ennui. Ténèbres vers le Rire Lumière. A Foule qui pleure, Homme qui rit : Victoire. Une cuisinière. Intervention désirée, attendue, exigée, Expédition de Rome retournée, Nécessité.
D'où la *Parodie*.¹¹

¹⁰ Voir Margaret A. Rose, *Parody : Ancient, Modern, and Post-Modern* (Cambridge : Cambridge University Press, 1993), p. 281.

¹¹ Cité par Daniel Sangsue, *La Parodie*, pp. 29-30.

La parodie subit, nous l'avons mentionné dans notre chapitre précédent, un essor considérable : la fin du XIX^e siècle est l'âge d'or de la parodie. La réécriture devient l'une des voies privilégiées de la création ; ce fait littéraire appelle une définition plus extensive de la parodie qui n'apparaîtra cependant qu'au XX^e siècle. La parodie fait donc partie de la «dynamique de l'invention».¹² C'est à cette même époque qu'Octave Delepierre publie son ouvrage théorique *Essai sur la parodie* (1868-1869) ; et en 1895, paraît un article de Lanson, «La parodie dramatique au XVIII^e siècle», preuve, s'il en fallait, de l'intérêt suscité par la parodie.

Dans son *Essai sur la parodie*, Delepierre établit une sorte de catalogue, d'inventaire de la parodie ; il recense une quantité impressionnante d'auteurs et se penche sur une période qui va de l'Antiquité au XIX^e siècle. En se basant sur ce corpus, il va proposer sa propre définition de la parodie : pour qu'il y ait parodie, il faut qu'il y ait changement du sujet ; il écarte ainsi le *Virgile travesti* de Scarron du domaine parodique.¹³ Il est surtout intéressant de voir Delepierre prendre en compte la dimension pragmatique de la parodie, poser le problème du décodage parodique par le lecteur ; décodage qui, du fait de la distance temporelle, peut échouer. Même si la parodie est encore assimilée à une sorte de parasitage des chefs-d'œuvre, avec Delepierre elle «sort de son statut d' 'ingénieux badinage' ou d' 'amusement philologique' pour être définie dans sa spécificité».¹⁴

Lanson, quant à lui, s'intéresse aux parodies dramatiques du XVIII^e siècle : il en relève plus de deux cents, qu'il va surtout utiliser dans le but d'explorer les caractéristiques du théâtre du XVIII^e siècle et les goûts du public.¹⁵ Il en déduit que «la parodie 'servilement adaptée' à ce public, n'est destinée qu'à l'amuser [...] et qu'elle fait partie des 'plus plates fadaïses'».¹⁶ Mais, il réfléchira avant les Formalistes russes au rôle de la parodie dans l'évolution littéraire et le renouvellement des genres. La parodie aurait ainsi permis de s'«affranchir» et, par ses sujets triviaux, de se rapprocher du réalisme ; Lanson souligne sa fonction de catalyseur :

L'imagination des auteurs et le goût du public, comme rassurés par l'intention burlesque, et trouvant une raison suffisante à tous les excès dans le rapport

¹² Claude Abastado, «Situation de la parodie», p. 14.

¹³ Octave Delepierre, «Essai sur la parodie», p. 10.

¹⁴ Daniel Sangsue, *La Parodie*, p. 25.

¹⁵ Seymour Travers a fourni un travail semblable pour les parodies théâtrales du XIX^e siècle : voir son *Catalogue of Nineteenth-Century French Theatrical Parodies* (New York : King's Crown Press, 1941).

¹⁶ Cité par Daniel Sangsue, *La Parodie*, p. 26.

intelligible de la copie triviale à l'original noble, s'y affranchirent plus librement des règles et des habitudes qui assujettissaient la littérature classique.¹⁷

Paradoxalement, bien qu'il dénigre en grande partie la parodie, on trouve dans l'article de Lanson certains des arguments et des idées que les Formalistes russes développeront dans leur projet de réhabilitation de la parodie.

Reste enfin à examiner une dernière définition restreinte mais incontournable de la parodie, celle proposée au XXe siècle par Gérard Genette dans *Palimpsestes*.

1.2 Gérard Genette : la parodie comme transformation ludique d'un texte singulier

La parodie n'est pour Genette qu'une des nombreuses pratiques hypertextuelles, l'hypertextualité étant définie de la façon suivante : « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ». Or l'hypertextualité fait elle-même partie d'un domaine bien plus large que Genette définit comme l'objet de la poétique : la transtextualité (« tout ce qui met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »).¹⁸

Outre l'*hypertextualité*, qui est le domaine qui nous intéresse, Genette distingue cinq types de relations transtextuelles :

- a) L'*intertextualité*, mise en évidence par Julia Kristeva dans *Séméiotiké* ; mais Genette, de son propre aveu, emploie le terme d'une manière beaucoup plus restrictive (l'intertextualité se résume chez lui aux pratiques de la citation, du plagiat et de l'allusion) alors qu'elle correspond chez Kristeva ou Riffaterre à ce que lui nomme *transtextualité*.
- b) La *paratextualité* : rapport que le texte entretient avec son *paratexte* (titre, sous-titre, préface, épigraphe, etc.).
- c) La *métatextualité* : relation de « commentaire » qui unit un texte à un autre texte dont il parle.¹⁹
- d) L'*architextualité* : relation du texte avec son genre littéraire.²⁰

¹⁷ Gustave Lanson, « La parodie dramatique au XVIIIe siècle » (1895), in *Hommes et livres* (Genève : Slatkine Reprints, 1979), p. 271.

¹⁸ *Palimpsestes*, p. 7.

¹⁹ *Ibid.*, p. 11.

²⁰ *Ibid.*, p. 12.

Revenons-en à l'hypertextualité. Genette établit une grille des pratiques hypertextuelles en tenant compte de deux paramètres. Un paramètre structural : la relation qui unit l'hypotexte à l'hypertexte est soit une *transformation*, soit une *imitation*.²¹ Un paramètre fonctionnel qui permet de distinguer trois régimes : ludique, satirique et sérieux :²²

Transformation ludique = **parodie**

Imitation ludique = **pastiche**

Transformation satirique = **travestissement**

Imitation satirique = **charge**

Transformation sérieuse = **transposition**

Imitation sérieuse = **forgerie**

La parodie est considérée comme «la transformation ludique d'un texte singulier».²³ Elle a donc un sens fort restreint qui rappelle la définition des rhétoriques ; c'est une parodie «stricte», minimale (= à transformation minimale). La simple recontextualisation d'un texte connu suffit. Il peut aussi s'agir d'une maxime, d'un proverbe, d'une citation, d'un titre célèbre détournés de leur sens, ou modifiés par le changement d'un ou plusieurs mots ou lettres – parmi les nombreux exemples fournis par Genette on peut citer les *Cent cinquante-deux proverbes mis au goût du jour* ou «parodies surréalistes» d'Eluard et Péret.

«Tout énoncé bref, notoire et caractéristique est pour ainsi dire naturellement voué à la parodie. Le cas le plus typique et le plus actuel est sans doute celui du titre».²⁴ Cette affirmation sera certainement vérifiée en ce qui concerne les titres des grands romans naturalistes, et notamment *L'Assommoir*. La parodie selon Genette ne peut donc donner lieu qu'à des textes brefs, le procédé étant difficilement applicable (et supportable) sur des œuvres d'une certaine envergure. Il cite une exception notoire : *Le Chapelain décoiffé* (1664), où Boileau et Racine (entre autres) transforment les quatre scènes du premier acte du *Cid* en une querelle littéraire.

²¹ *Ibid.*, p. 40.

²² *Ibid.*, p. 45.

²³ *Ibid.*, p. 202.

²⁴ *Ibid.*, p. 53.

L'idée de **parodie de genre** est d'autre part catégoriquement exclue par Genette. Je tiens à citer ici un passage clé pour la compréhension de la parodie genettienne et sur lequel je reviendrai, précisément pour défendre l'existence d'une parodie de genre et d'une parodie du genre naturaliste :

On ne peut imiter [un texte] qu'indirectement, en pratiquant après lui son idiolecte dans un autre texte, idiolecte qu'on ne peut lui-même dégager qu'en traitant le texte comme un modèle, c'est-à-dire comme un genre. Voilà pourquoi il n'y a de pastiche que de genre, et pourquoi imiter une œuvre singulière, un auteur particulier, une école, une époque, un genre, sont des opérations structurellement identiques - et pourquoi la parodie et le travestissement, qui ne passent en aucun cas par ce relais, ne peuvent en aucun cas être définis comme des imitations, mais bien comme des transformations, ponctuelles ou systématiques, imposées à des textes. Une parodie ou un travestissement s'en prennent toujours à un (ou plusieurs) texte(s) singulier(s), jamais à un genre. La notion si répandue de «parodie de genre» est une pure chimère, sauf à y entendre, explicitement ou implicitement, *parodie* au sens d'imitation satirique. On ne peut parodier que des textes singuliers ; on ne peut imiter qu'un genre.²⁵

Le travestissement correspond lui à «une transformation stylistique à fonction dégradante»; il fonctionne comme une inversion de la parodie: le travestissement modifie le style d'une œuvre mais non le sujet. Le travestissement fonctionne d'autre part en régime satirique et non en régime ludique comme la parodie. Mais le travestissement, tout comme la parodie, fait porter son action sur un texte singulier. Et on peut se demander à la suite de Daniel Sangsue pour quelle raison il n'est pas incorporé à la parodie.²⁶

Le pastiche renvoie à l'imitation d'un style (en régime ludique) et la charge à un pastiche satirique (= imitation d'un style en régime satirique). J'aurai l'occasion de revenir sur ces distinctions et de les nuancer dans mon ébauche de poétique de la parodie.

Si Genette confine la parodie dans un moule fort étroit, il n'occulte pas pour autant l'existence de ce qu'il nomme provisoirement une «parodie sérieuse», pratique hypertextuelle qui correspond à la définition généralisante de la parodie que j'examinerai dans la seconde partie de ce chapitre. Cette «parodie sérieuse» renvoie à une pratique littéraire infiniment plus riche et variée que la parodie stricte, et Genette de citer, parmi d'autres, *Docteur Faustus* de Thomas Mann et *Ulysses* de James Joyce. Mais sa réforme taxinomique entraîne inévitablement une réforme terminologique et ces «parodies

²⁵ *Ibid.*, pp. 110-111.

²⁶ Daniel Sangsue, *La Parodie*, p. 67.

sérieuses» sont qualifiées de transformations sérieuses (c'est le cas des deux exemples fournis) ou d'imitations sérieuses ou, plus généralement de *transpositions*.²⁷ Genette consacre une grande partie de son ouvrage à la transposition. Il identifie notamment un certain nombre de procédés transpositionnels complexes (à la fois formels et thématiques) qui constituent autant d'outils permettant d'analyser les textes en question. On peut prendre l'exemple de la *transposition diégétique* ou *transdiégétisation* (changement de milieu historique et géographique, du milieu social des personnages, etc.), de la *transposition pragmatique* («modification des événements et des conduites constitutives de l'action»),²⁸ ou encore de la *transfocalisation* (changement de point de vue), etc.

Et c'est à ces «transpositions» ou «parodies sérieuses» que nous allons nous intéresser maintenant, en suivant l'évolution des définitions généralisantes de la parodie, depuis les Formalistes russes jusqu'à nos jours.

2. Définitions généralisantes

2.1 Les Formalistes russes : la parodie comme élément moteur dans le renouvellement des genres littéraires

Les Formalistes russes ont été les premiers à fournir une définition vraiment valorisante (et généralisante : les deux vont de pair) de la parodie, permettant d'éclairer d'une lumière nouvelle des œuvres littéraires d'envergure. Ils ont notamment attiré l'attention sur le rôle clé de ladite parodie quant au renouvellement des procédés et des genres littéraires et c'est à partir de textes «parodiques» ou à dimension parodique tels que *Don Quichotte* ou encore *Tristram Shandy* qu'ils ont bâti leurs théories de la littérature.²⁹

Comme le rappelle Tzvetan Todorov, «*formalisme* fut le mot qui désigna, en l'acception péjorative où le tenaient ses adversaires, le courant de critique littéraire qui s'affirma en Russie, entre les années 1915 et 1930». ³⁰ Les théoriciens russes (Victor Chklovski, Roman Jakobson, Boris Tomachevski, Boris Eikhenbaum, Iouri Tynianov)

²⁷ *Ibid.*, p. 43.

²⁸ *Ibid.*, p. 418.

²⁹ Margaret A. Rose, *Parody : Ancient, Modern, and Post-Modern*, p. 103.

³⁰ Voir *Théorie de la littérature*, trad. et éd. T. Todorov (Paris : Seuil, 1965), p. 15.

groupés en une «Société d'Etude du Langage poétique» (*Opoïaz*) proposèrent une nouvelle approche de la littérature: la «méthode formelle» doit donner lieu à «une science autonome ayant pour objet la littérature considérée comme une série spécifique de faits».³¹

- *Littérarité et évolution littéraire*

Les Formalistes ont ainsi défini la notion de *littérarité*. Jakobson écrit en 1921 : «l'objet de la science littéraire n'est pas la littérature, mais la 'littérarité' (*literaturnost*), c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire».³² Outre la littérarité, le deuxième centre d'intérêt des Formalistes est l'idée d'*évolution littéraire* qui passe par le refonctionnement de procédés et de genres «usés» et leur incorporation dans d'autres œuvres littéraires. Cette approche «intertextuelle» de la littérature – c'est en s'inspirant des travaux des Formalistes russes (et de Bakhtine) que Kristeva a pu parler d'*intertextualité* – va permettre à la parodie d'occuper une place prépondérante dans les analyses des Formalistes.

- *Mode d'action parodique : mécanisation, dénudation, destruction, renouvellement*

Telle est en effet la terminologie employée par les Formalistes russes pour rendre compte du mode d'action de la parodie. Tynianov est sans doute le premier à avoir explicitement reconnu la fonction de catalyseur de la parodie dans l'évolution littéraire. Dans son étude «Destruction, parodie» publiée en 1921 dans *Opoïaz* mais écrite en 1919, il démonte en quelque sorte les mécanismes de la parodie et sa fonction :

L'essence de la parodie réside dans la mécanisation d'un *procédé* défini, mécanisation perceptible dans le seul cas, évidemment, où le procédé sur lequel elle s'exerce est connu ; ainsi la parodie réalise un double objectif :

- 1) mécanisation d'un procédé défini,
- 2) organisation d'une matière nouvelle qui n'est autre que l'ancien procédé mécanisé.³³

La «destruction» entraînée par ce processus de mécanisation est ainsi une destruction créatrice, génératrice de renouveau : «une filiation littéraire [...] est avant tout combat, *destruction* de l'ensemble ancien et nouvelle construction des anciens éléments».³⁴

³¹ Boris Eikhenbaum, in *Théorie de la littérature*, p. 32.

³² *Théorie de la littérature*, p. 37.

³³ Iouri Tynianov, «Destruction, parodie», *Change*, 2 (1969), p. 74.

³⁴ *Ibid.*, p. 67.

Chklovski se place dans la même perspective dans son article de 1925 «The Novel as Parody: Sterne's *Tristram Shandy*».³⁵ Le terme «parodie» n'apparaît d'ailleurs qu'en 1925 ; comme le note Margaret Rose, il est absent lors de la publication de l'article en 1921.³⁶

Tels sont les mots de Chklovski :

Sterne was a radical revolutionary as far as form is concerned. It was typical of him to lay bare the device.³⁷

[...]

Sterne makes use of new devices or, when using old ones, he does not conceal their conventionality. Rather, he plays with them by thrusting them to the fore.³⁸

Cette opération de «dénudation» permet ainsi aux procédés littéraires d'apparaître en tant que tels et de se renouveler. La parodie, dans sa première phase, sert de *révélateur* de procédés. On pourrait parler en quelque sorte de «dépassement dialectique» des procédés littéraires grâce à la parodie. Tomachevski souligne lui aussi cette dynamique :

Ainsi les procédés naissent, vivent, vieillissent et meurent. Au fur et à mesure de leur application, ils deviennent mécaniques, ils perdent leur fonction, ils cessent d'être actifs. Pour combattre la mécanisation du procédé, on le renouvelle grâce à une nouvelle fonction ou à un sens nouveau. Le renouvellement du procédé est analogue à l'emploi d'une citation d'un auteur ancien dans un contexte nouveau et avec une signification nouvelle.³⁹

Ce processus de mécanisation et de renouvellement s'applique également aux genres et je me permets de citer ici un long passage qu'il sera particulièrement fructueux d'exploiter en relation avec le naturalisme :

Les genres vivent et se développent. Une cause primordiale a obligé une série d'œuvres à se constituer en un genre particulier. Dans les œuvres qui apparaissent plus tard, nous observons une tendance à ressembler aux œuvres du genre donné, ou au contraire à en différer. Le genre s'enrichit d'œuvres nouvelles qui se rattachent aux œuvres déjà existantes du genre donné. La cause qui a promu un genre peut ne plus agir ; les traits fondamentaux du genre peuvent lentement changer, mais le genre continue à vivre en tant qu'espèce, c'est-à-dire par le rattachement habituel des œuvres nouvelles aux genres déjà existants. Le genre subit une évolution et parfois une brusque révolution. Néanmoins, à cause du rattachement habituel de l'œuvre aux genres déjà définis, son appellation se

³⁵ Viktor Chklovski [transcription anglaise : Shklovsky], «The Novel as Parody : Sterne's *Tristram Shandy*», in *Theory of Prose*, trad. Benjamin Sher (Illinois : Dalkey Archive Press, 1990), pp. 147-170.

³⁶ Margaret A. Rose, *Parody : Ancient, Modern, and Post-Modern*, p. 104.

³⁷ *Theory of Prose*, p. 147.

³⁸ *Ibid.*, p. 150.

³⁹ *Ibid.*, p. 301.

conserve, encore qu'un changement radical se soit produit dans la construction des œuvres lui appartenant.⁴⁰

Ce mouvement dialectique qui est selon les Formalistes russes à l'origine du renouvellement des genres littéraires, nous nous demanderons s'il s'applique au genre naturaliste. C'est en effet dans cette perspective que nous analyserons les œuvres qui se situent à la fin du mouvement naturaliste, œuvres qui conservent dans la plupart des cas l'«appellation» ou l'étiquette naturaliste, bien «qu'un changement radical se soit produit dans [leur] construction». Nous essaierons ainsi de voir si la parodie du naturalisme remplit la fonction de catalyseur et de moteur qui peut être la sienne et si elle conduit à un renouvellement du genre ou à son auto-destruction.

2.2 Bakhtine

Le concept de parodie est omniprésent dans l'œuvre de Bakhtine. Mais il s'applique à des objets parfois différents et, sinon flou, il est du moins difficile à cerner. En poussant encore plus loin les considérations des Formalistes, Bakhtine a contribué à l'élaboration d'une conception très extensive de la parodie qu'il va développer dans sa vaste enquête diachronique.

- *Parodie et plurilinguisme*

La parodie vient d'abord s'inscrire dans le cadre du plurilinguisme dont elle est l'une des composantes majeures pour ne pas dire la condition sine qua non. Elle est également étroitement associée au rire et c'est en relation avec ces deux phénomènes qu'elle est perçue comme un facteur clé dans la naissance du «verbe romanesque» :

Les formes parodiques et travestissantes préparèrent le roman de plusieurs façons importantes et déterminantes : elles délivrèrent l'objet du pouvoir du langage [...]. Alors, entre le langage et la réalité, fut créée la distance, qui était la condition indispensable pour donner naissance aux formes authentiquement réalistes du discours.⁴¹

⁴⁰ *Ibid.*, p. 303.

⁴¹ Mikhaïl Bakhtine, «De la préhistoire du discours romanesque», in *Esthétique et théorie du roman*, trad. fr. Daria Olivier (Paris : Gallimard, 1978 ; réimpr. 1996), p. 418.

Plutôt qu'à la parodie d'œuvres précises, Bakhtine s'intéresse à la parodie de style ou de «langage», ou encore à la parodie de genre :

Le mot parodique peut être fort divers. On peut parodier le style de l'autre en tant que style ; on peut parodier la manière dont, selon son type social ou son caractère individuel, l'autre voit, pense et parle. La parodie peut être plus ou moins profonde: on peut se contenter de parodier des formes verbales superficielles mais on peut aussi parodier les principes les plus profonds du mot de l'autre.⁴²

Or, Bakhtine parle de «parodie de style» et non de pastiche, ce qui pousse Daniel Sangsue à faire la remarque suivante :

Curieusement, Bakhtine écrit «parodie» là où nous serions tentés d'employer «pastiche» : sans parler de la stylisation parodique, où il s'agit de langages, de discours, de styles, «pastiche» semblerait plus adéquat pour la reproduction de la forme d'un plaidoyer, et à l'inverse, «parodie» pour la reproduction d'un poème ou d'une tragédie. Même remarque lorsqu'il est question de «pastiche du *Pater Noster* et de l'*Ave Maria*».⁴³

Daniel Sangsue souligne donc la confusion apparente dans laquelle nous plonge Bakhtine en employant le mot «parodie» dans la majorité des cas, puis «pastiche», sans raison et mal à propos semble-t-il. La première source de confusion (l'emploi du terme *parodie* au lieu du terme *pastiche*) s'explique aisément : le terme «pastiche» n'existe pas en russe, Bakhtine pallie donc à la lacune terminologique en ayant logiquement recours à l'expression «parodie de style». Mais, dans de telles conditions, pourquoi trouve-t-on le terme «pastiche» là où l'on s'attend à avoir «parodie» ? Nous pensons être en mesure de résoudre, au moins en partie, cette incohérence terminologique : la traduction française d'*Esthétique et théorie du roman* est inexacte. Malheureusement, le traducteur ne se contente pas d'utiliser le terme «pastiche» là où Bakhtine avait écrit «parodie de style » (ce qui serait un choix de traduction tout à fait justifiable). Une confrontation de la traduction française avec l'original russe permet de vérifier que très souvent, là où le français lit «pastiche», Bakhtine avait écrit «parodie» et non «parodie de style». Voici quelques exemples :

«Tous les pastiches du *Pater Noster* et de l'*Ave Maria*»
«tous ces pastiches des genres et de leurs styles».⁴⁴

⁴² *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, trad. fr. Guy Verret (Lausanne : L'Age d'Homme, 1970), p. 225.

⁴³ Daniel Sangsue, *La Parodie*, p. 41. C'est nous qui soulignons.

⁴⁴ *Esthétique et théorie du roman*, p. 411.

Alors que dans l'original russe, on trouve l'adjectif «parodique» dans le premier cas et le nom «parodie» dans le second,⁴⁵ ce que la traduction anglaise de Caryl Emerson et Michael Holquist rend fort justement par «parodic 'Pater nosters' or 'Ave Marias', et 'all these parodies on genres and generic styles' ».⁴⁶

De même, «ce rôle du pastiche littéraire [dans les variations romanesques prédominantes de l'histoire du roman européen, fut très grand]»⁴⁷ était en russe : «Ce rôle de la parodie littéraire [...]» ; correctement traduit en anglais par : «Literary parody of dominant novel-types plays a large role in the history of the European novel».⁴⁸ S'il eût été parfaitement acceptable de traduire «parodie de style» ou «parodie de langage» par «pastiche», il est certainement peu recommandé de traduire arbitrairement le terme russe «parodia» par «pastiche».

Pour en revenir à la définition bakhtinienne de la parodie, il est intéressant de voir que Bakhtine prend en considération, et même privilégie, l'idée de parodie de style ou de parodie de «langage». Il semble en effet fort légitime, dans le cadre d'une définition généralisante de la parodie, d'examiner le pastiche sous l'angle de la parodie (de style) et non de le dissocier complètement de la parodie comme le font trop souvent certaines définitions. J'aurai l'occasion de revenir sur ce point au cours de ma définition de la parodie, qui fera elle aussi du pastiche l'une des formes de la parodie.

- *Stylisation parodique*

L'intérêt que Bakhtine porte au plurilinguisme et à la plurivocalité le pousse à analyser la parodie comme un «hybride linguistique». Soit la définition suivante de la parodie que l'on trouve dans «De la préhistoire du discours romanesque» :

Ainsi, dans la parodie, se croisent deux langages, deux styles, deux points de vue, deux pensées linguistiques et, en somme, deux textes de discours. Il est vrai de dire que l'un de ces langages (celui qu'on parodie) est vraiment présent, tandis que l'autre est présent, mais invisible, comme l'arrière-plan actif de l'œuvre et de sa

⁴⁵ *Voprosy Literaturny i Estetiki* (Moscou, 1975), p. 419.

⁴⁶ *The Dialogic Imagination*, éd. Michael Holquist, trad. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin : University of Texas Press, 1981 ; réimpr. 1994), p. 52.

⁴⁷ *Esthétique et théorie du roman*, p. 130.

⁴⁸ *The Dialogic Imagination*, p. 309.

perception. Il s'agit d'un hybride intralinguistique, qui se nourrit aux dépens de la stratification du langage littéraire en langages des genres et des orientations.⁴⁹

Bakhtine affirme d'ailleurs que la parodie n'est un phénomène complexe et digne d'intérêt que dans le cas où elle porte sur un style, un langage et l'éclaire (polémiquement) à la lumière d'un autre style ou langage. Il s'agit de la stylisation parodique :

Pour être substantielle et productive, la parodie doit justement être une *stylisation parodique* : elle doit recréer le langage parodié comme un tout substantiel, possédant sa logique interne, révélant un monde singulier, indissolublement lié au langage parodié.⁵⁰

Bakhtine se penchera longuement sur cette stylisation parodique, s'appuyant entre autres sur des textes de Dickens (comme *Little Dorrit*, roman déjà utilisé par les Formalistes) et de Dostoïevski. Le roman humoristique anglais fournit par exemple selon lui des stylisations parodiques de «toutes les couches du langage littéraire parlé et écrit de son temps».⁵¹

- *Parodie / renouvellement des genres*

En ce qui concerne la fonction de la parodie, Bakhtine met en avant, à la suite des Formalistes, la notion de renouvellement des genres et des procédés littéraires. Il propose un modèle de parodie extrêmement valorisant, qui grâce à sa nature complexe et plurilingue et à son ancrage dans le comique, vient modifier et enrichir les genres «sérieux» et nobles : «L'œuvre qui pastiche et parodie introduit constamment dans le sérieux étriqué du noble style direct, le correctif du rire et de la critique, le correctif de la réalité, toujours plus riche, plus substantielle, et surtout plus *contradictoire et multilingue*».⁵²

On peut noter au passage que, pour Bakhtine, la parodie permet un «gain de réalité» : parodie et réalisme ne seraient donc pas antithétiques mais complémentaires. Je reviendrai en détail sur cette idée, qui nous renvoie au cœur même de la problématique parodie / naturalisme.

⁴⁹ «De la préhistoire du discours romanesque», p. 431. Voir également «Le plurilinguisme dans le roman», in *Esthétique et théorie du roman*, p. 125.

⁵⁰ «Du discours romanesque», in *Esthétique et théorie du roman*, p. 180.

⁵¹ *Ibid.*, p. 122.

⁵² «De la préhistoire du discours romanesque», p. 414.

La parodie a donc une fonction de catalyseur et de moteur dans l'évolution littéraire : on retrouve chez Bakhtine la notion de «destruction» – suivie d'un renouvellement – chère à Tynianov :

Ce rôle du pastiche littéraire [à remplacer dans la traduction par «parodie littéraire»] dans les variations romanesques prédominantes de l'histoire du roman européen, fut très grand. On peut dire que ses principaux modèles et variantes virent le jour au cours d'un processus de destruction parodique des anciens mondes romanesques. Ainsi firent Cervantès, Mendoza, Grimmshausen, Rabelais, le Sage et d'autres.⁵³

- *Pragmatique de la parodie*

Bakhtine est le premier à s'interroger de façon vraiment extensive sur la pragmatique de la parodie. L'un des problèmes clés est bien évidemment lié au décodage de la parodie, c'est-à-dire à l'identification de deux «voix», de deux niveaux de discours dans un texte.

Bakhtine insiste particulièrement sur la difficulté inhérente à ce processus de décodage et à la situation d'échec dans laquelle le lecteur se trouve souvent (sans s'en douter), échec dû essentiellement à l'ignorance du contexte (et «co-texte») :

La parodie, si elle n'est pas grossière (c'est-à-dire là où elle est en prose littéraire), est généralement fort difficile à déceler si l'on ne connaît pas son arrière-plan verbal étranger, ou second contexte. Sans doute existe-t-il dans la littérature mondiale beaucoup d'œuvres dont nous ne soupçonnons même pas le caractère parodique. Et sans doute y a-t-il fort peu d'œuvres de la littérature mondiale où l'on s'exprime sans arrière-pensée, et seulement à une voix.⁵⁴

Cette dernière phrase laisse donc grand ouvert le champ des possibilités parodiques. La parodie peut se trouver là où on ne la «voit» pas forcément : «Il se peut que cette stylisation abstraite, rectiligne qui, [dans les romans des sophistes], nous paraît si monotone, si plate, ait paru plus vivante et plus diverse sur le fond du plurilinguisme de l'époque, participant au jeu bivocal avec ses éléments, et dialoguant avec lui.⁵⁵ Bakhtine met ici le doigt sur un point essentiel : plus que de décodage parodique et des différentes opérations qui lui sont inhérentes, il parle de potentialité parodique, de virtualité parodique, du degré (très variable) de *parodisation* d'un texte :

⁵³ «Du discours romanesque», p. 130.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 189-190.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 190.

Il faut noter spécialement les divers degrés de parodie du discours littéraire mis à l'épreuve. L'épreuve du discours est alliée à sa parodisation, mais le degré de celle-ci, comme son degré de résistance dialogique du discours parodié, peuvent varier énormément.⁵⁶

La «réaccentuation» (parodique) devient ainsi une possibilité de lecture pour certains textes; la représentation peut être interprétée de façons différentes (niveau parodique ou non parodique), elle devient polysémique. En ce qui concerne l'auto-parodie du naturalisme (P2), nous allons précisément procéder à cette opération de réaccentuation parodique ; nous allons sélectionner le mode parodique comme grille de lecture.

Une question reste à soulever : celle de l'intentionnalité (parodique) – on se place maintenant du point de vue de l'auteur – et donc de la légitimité de la réaccentuation. De même que le degré de parodisation, Bakhtine souligne que les intentions de l'auteur sont elles aussi variables (= plus ou moins identifiables, marquées, «déclarées») :

Les intentions de l'auteur [se] meuvent selon une courbe, les distances entre le discours et les intentions changent constamment, c'est-à-dire que l'angle de réfraction se modifie ; en haut de la courbe est possible une solidarisation complète de l'auteur avec sa représentation, une confusion de leurs voix; en bas de la courbe, au contraire, il peut y avoir une objectivation complète de la représentation, et donc sa parodie grossière, démunie de dialogisation profonde.⁵⁷

La réaccentuation est provoquée par la transformation du «dialogue des langages» d'une époque qui fait qu'un langage donné «étant éclairé différemment», «commence à résonner autrement».⁵⁸ Bakhtine insiste sur la légitimité et le côté bénéfique de telles réaccentuations qui, si elles sont basées sur l'activité herméneutique du lecteur, ne s'en appuient pas moins sur la représentation elle-même :

Dans les réaccentuations de cet ordre, il n'y a pas violation brutale de la volonté de l'auteur. On peut dire que le processus a lieu *dans la représentation même*, et non plus seulement dans les conditions nouvelles de la perception. Celles-ci n'ont fait qu'actualiser les virtualités de la représentation, qui s'y trouvaient déjà [...]. On peut à bon droit affirmer que la représentation se trouve, dans un certain sens, mieux comprise et mieux sentie qu'auparavant.⁵⁹

Le processus de réaccentuation est donc «inévitabile et légitime», et enrichissant. Bien qu'une réaccentuation radicale puisse «défigurer» l'œuvre, le principal danger reste, selon

⁵⁶ *Ibid.*, p. 225.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 230.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 231.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 231.

Bakhtine, celui d'une «réaccentuation vulgarisante, simplificatrice [...] qui transforme une représentation à deux voix en une représentation plate à une voix, héroïco-ampoulée».⁶⁰

Mais il rappelle que la réaccentuation joue un rôle essentiel dans l'histoire de la littérature et que, grâce à la réaccentuation d'anciennes représentations, de nouvelles représentations sont créées. Nous retiendrons surtout que la réaccentuation (parodique) consiste en une activation des virtualités parodiques, des virtualités des intentions présentes dans la représentation. La parodisation peut ainsi faire fonction de représentation.

- *La parodie dans l'Antiquité, au Moyen Age et à la Renaissance*

La parodie de l'Antiquité à la Renaissance occupe une place prépondérante dans les écrits de Bakhtine. Elle mérite donc un paragraphe à part, d'autant plus que son champ d'action recouvre de vastes étendues. La parodie acquiert pendant ces périodes une portée quasi universelle. Ainsi, dans l'Antiquité :

[Il n'y avait] pas un seul genre direct, pas un seul type de discours direct, littéraire, rhétorique, philosophique, religieux, usuel, qui n'eût son «double», son travesti parodique, sa *contrepartie* comico-ironique. De plus, ces doubles parodiques, ces reflets comiques du discours direct, étaient bien souvent consacrés par la tradition, et aussi canoniques que leurs prototypes sublimes.⁶¹

La parodie est franchement ancrée dans le domaine du comique, du rire carnavalesque et comme le souligne encore Bakhtine un peu plus loin, on ne trouve pas de «forme sérieuse sans son équivalent comique».⁶²

C'est dans son ouvrage *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* que Bakhtine développe sa thèse sur l'importance du rire et de la parodie et de sa «diffusion» dans toutes les sphères de la littérature et de la culture. Le rire du carnaval s'infiltre dans la parodie de cette époque, un rire universel, ambivalent, à la fois destructeur et régénérateur. Et la parodie va rire de tout :

Pour les parodistes, tout, sans la moindre exception, est comique; le rire est aussi universel que le sérieux, il est braqué sur l'ensemble de l'univers, l'histoire, toute la société, la conception du monde. C'est une vérité dite sur le monde, vérité qui s'étend à toute chose et à laquelle rien n'échappe. C'est en quelque sorte l'*aspect*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 231.

⁶¹ «De la préhistoire du discours romanesque», p. 412.

⁶² *Ibid.*, p. 416.

de fête du monde entier, à tous ses moments, une sorte de seconde révélation du monde, par le biais du jeu et du rire. Pour cette raison, la parodie du Moyen Age mène un jeu joyeux et entièrement débridé avec tout ce qui est le plus sacré, le plus important aux yeux de l'idéologie officielle.⁶³

On trouve ainsi des parodies de prières, de décrets ecclésiastiques, de testaments, de grammaires, de textes de lois, etc. Tout discours codé devient une cible pour la parodie. Aucun sujet n'est tabou. La parodie, et plus généralement le rire carnavalesque, servent de pendants au sérieux, aux discours officiels, religieux, etc. Comique et sérieux «cohabitent» harmonieusement, telle est l'une des grandes leçons à tirer de l'étude de Bakhtine sur Rabelais.

Le terme «parodie» recouvre donc chez Bakhtine un champ sémantique considérable. On peut reprocher à Bakhtine, comme le fait Daniel Sangsue, sa vision un peu trop manichéenne : «promotion enthousiaste de la culture populaire contre la culture «officielle», idéalisation du Moyen Age et de la Renaissance comme les âges d'or du rire et de la parodie, vision schématique des siècles suivants».⁶⁴ Sa définition de la «parodie moderne», en particulier, semble aujourd'hui complètement inacceptable dans son refus de considérer la parodie comme un élément clé de la modernité, comme une stratégie littéraire d'une grande richesse : «A l'époque moderne, les fonctions de la parodie sont étriquées et futiles. Elle s'est étiolée. Sa place dans la littérature est inexistante».⁶⁵ Il lui oppose la parodie antique et médiévale, riche et plurilingue. Quoi qu'il en soit, à travers sa longue enquête diachronique, Bakhtine ne fournit pas moins l'une des analyses les plus subtiles et les plus poussées de la parodie, notamment dans sa prise en compte de la dimension pragmatique et de facteurs idéologiques et culturels.

2.3 Parodie et intertextualité : une conception intertextuelle de la parodie

Les travaux des Formalistes russes et de Mikhaïl Bakhtine, «révolutionnaires» dans leur mise en évidence de la *littérarité* du texte littéraire, ont donc permis de passer d'une

⁶³ *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. fr. Andrée Robel (Paris : Gallimard, 1970), pp. 92-93.

⁶⁴ Daniel Sangsue, *La Parodie*, p. 46.

⁶⁵ «De la préhistoire du discours romanesque», p. 427.

définition restreinte – et restrictive – à une définition plus généralisante – et valorisante – de la parodie. La parodie a pu gagner ses lettres de noblesse : elle apparaît notamment comme un catalyseur et trouve sa place au cœur du mouvement dialectique régissant le renouvellement des genres littéraires. Voilà en ce qui concerne la première vague de réhabilitation de la parodie. La seconde vague est étroitement liée à la première : elle a en effet été suscitée par la lecture ou la relecture des Formalistes et de Bakhtine et se situe dans le sillage de la théorie (ou des théories) de l'intertextualité. La parodie va donc occuper une place prépondérante dans le vaste champ de l'intertextualité et être l'objet d'un vif regain d'intérêt. Le concept d'intertextualité, proposé par Julia Kristeva à la fin des années 1960, a soulevé des débats théoriques passionnés dans les années 1970 et 1980. Le pic de «popularité» de la parodie, chez les théoriciens, est lui atteint dans les années 1980 – même si l'ouvrage fondateur de Margaret Rose, *Parody // Metafiction*, date de 1979 – et semble se prolonger dans les années 1990.

Mon intention n'est pas de procéder ici à une sorte de recensement des multiples articles ou ouvrages théoriques produits durant cette période. Je tiens cependant à citer les ouvrages qui ont directement contribué à établir une conception généralisante de la parodie et qui ont permis de développer la réflexion sur la parodie. Les travaux de deux théoriciennes anglo-saxonnes, Margaret A. Rose et Linda Hutcheon, ont donné une forte impulsion à la recherche sur la parodie. En ce qui concerne les ouvrages les plus extensifs, (re-)citons *Parody // Metafiction* de Margaret A. Rose et *A Theory of Parody* (1985) de Linda Hutcheon. Margaret A. Rose a d'autre part publié plus récemment un autre ouvrage consacré entièrement à la parodie : *Parody : Ancient, Modern, and Post-Modern* (1993). Les actes des colloques organisés par le groupe de recherche canadien GROUPAR, *Le Singe à la porte* (1984) et *Dire la parodie* (1989), ainsi que l'ouvrage de Michele Hannoosh, *Parody and Decadence* (1989), explorent eux aussi le concept de parodie. Citons encore, côté français, la parution du petit livre synthèse de Daniel Sangsue, *La Parodie* (1994) et de *L'Écriture imitative : pastiche, parodie, collage* d'Annick Bouillaguet (1996).

Diverses définitions et approches de la parodie sont proposées mais presque tous les théoriciens s'accordent à reconnaître la complexité du phénomène parodique – qui recouvre des manifestations littéraires (ou artistiques) parfois fort différentes – et par

conséquent la nécessité d'une extension théorique du champ parodique. La théorie cherche en quelque sorte à rattraper, circonscrire et rendre compte d'une pratique parodique qui a depuis bien longtemps échappé au cadre étroit dans lequel la maintenaient les définitions existantes. Ces ouvrages essaient donc de pallier un vide théorique. Selon Linda Hutcheon, «it is modern parodic usage that is forcing us to decide what we shall call parody»;⁶⁶ «while we need to expand the concept of parody to include the extended 'refunctioning' (as the Russian formalists called it) that is characteristic of the art of our time, we also need to restrict its focus in the sense that parody's 'target' text is always another work of art or, more generally, another form of coded discourse».⁶⁷ Or, cette théorisation de la parodie «moderne» nous fournira des outils précieux, voire indispensables, à l'identification et à l'analyse de certaines parodies du naturalisme (plus précisément de notre seconde catégorie de parodies). Le (long) détour théorique que nous prenons semble donc être inévitable. Nous verrons enfin que la parodie, facteur clé de la modernité, est perçue par certains comme une composante essentielle de l'esthétique postmoderne.

Le concept même d'intertextualité, rappelons-le, dérive de la relecture de textes dits parodiques (les textes favoris des Formalistes et de Bakhtine) tels *Don Quichotte* ou *Tristram Shandy*. Mais il sera appliqué par Kristeva et d'autres à des ouvrages non-comiques et non-parodiques. Si l'intertextualité a le mérite de mettre le doigt sur certains aspects et fonctions complexes de la parodie, elle a d'autre part tendance à occulter sa spécificité et notamment son caractère comique.⁶⁸ Rose et Hannoosh essaieront de remédier à cette lacune et insisteront sur la composante comique dans leur théorie de la parodie. Quoi qu'il en soit, les théories de la parodie élaborées dans les années 1980 et 1990 revendiquent toutes leur appartenance au domaine de l'intertextualité. Même la parodie de Genette vient prendre une place, restreinte certes, dans le domaine de l'hypertextualité, qui fait elle-même partie de la transtextualité (équivalent de l'intertextualité de Kristeva). Mais si Genette conçoit l'intertextualité (ou transtextualité) comme une relation textuelle purement formelle («tout ce qui met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec

⁶⁶ *A Theory of Parody : The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (New York and London: Methuen, 1985), p. 10.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁸ Margaret A. Rose, *Parody : Ancient, Modern, and Post-Modern*, p. 103.

d'autres textes»), d'autres, comme Riffaterre ou Barthes, la définissent comme un mode de perception du texte littéraire. Et ce modèle a le grand mérite de prendre en compte le rôle du lecteur dont l'activité herméneutique et la mémoire doivent lui permettre d'identifier un ou plusieurs intertextes. Certaines des analyses de Riffaterre seront parfaitement applicables à cette forme d'intertextualité que constitue la parodie. La théorie de la parodie ne semble d'ailleurs plus pouvoir écarter cette dimension herméneutique. Comme le souligne Hutcheon, la complexité du phénomène parodique sollicite un modèle théorique qui prenne en compte et la composante formelle, textuelle et la composante herméneutique, pragmatique :

It is very difficult to separate pragmatic strategies from formal structures when talking of either irony or parody: the one entails the other. In other words, a purely formal analysis of parody as text relations (Genette 1982) will not do justice to the complexity of these phenomena; nor will a purely hermeneutic one which, in its most extreme form, views parody as created by «readers and critics, not by the literary texts themselves» (Dane 1980, 145).⁶⁹

Pour en revenir à la conception riffaterrienne de l'intertextualité, elle renvoie à un «mode de perception grâce auquel le lecteur prend conscience du fait que, dans l'œuvre littéraire, les mots ne signifient pas par référence à des choses ou à des concepts [...]. Ils signifient par référence à des complexes de représentations déjà entièrement intégrés à l'univers langagier».⁷⁰ L'intertextualité est «un phénomène qui oriente la lecture du texte».⁷¹ L'intertexte est quant à lui «l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné».⁷² L'intertextualité se présente ainsi comme une grille de lecture et j'anticipe en disant que j'adopterai une approche semblable de la parodie pour analyser certains textes de la seconde génération d'écrivains naturalistes (je parlerai alors de «parodicité conditionnelle»). L'intertextualité correspond ainsi à une lecture littéraire (opposée à une lecture linéaire), à une quête de littérarité dans le texte – Riffaterre nous dit qu'intertextualité et littérarité sont deux faces du même phénomène.⁷³ Le lecteur repère la «trace de l'intertexte», trace «intratextuelle», car elle «se trouve insérée, ou enkystée, dans

⁶⁹ *A Theory of Parody*, p. 34.

⁷⁰ Michael Riffaterre, «L'intertexte inconnu», *Littérature*, 41 (1981), p. 6.

⁷¹ *Ibid.*, p. 5.

⁷² *Ibid.*, p. 4.

⁷³ «Sémanalyse de l'intertexte», *Texte*, 2 (1983), p. 173.

le texte – corps étranger dont l'assimilation signalera le remplacement du sens par la signifiante». ⁷⁴ Un tel processus de décodage est d'ailleurs directement assimilable, en ces termes, à celui de la parodie.

Barthes propose quant à lui une conception encore plus souple de l'intertextualité ; le lecteur est en effet libre d'associer des textes entre eux selon sa propre culture et plus ou moins arbitrairement :

Lisant un texte rapporté par Stendhal [...], j'y retrouve Proust par un détail minuscule [...]. Ailleurs, mais de la même façon, dans Flaubert, ce sont les pommiers normands en fleurs que je lis à partir de Proust. Je savoure le règne des formules, le renversement des origines, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur [...]. Et c'est bien cela l'inter-texte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini – que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel : le livre fait le sens, le sens fait la vie. ⁷⁵

Nous sommes là en présence d'une approche purement herméneutique de l'intertextualité qui, bien que plus glissante (car illimitée et arbitraire), peut se révéler enrichissante lorsqu'elle est appliquée, avec précaution, à la parodie : je peux ainsi considérer comme parodique tout texte qui provoque en moi un écho (comique) à un autre texte ou à un autre genre. La parodie serait ainsi, comme l'intertextualité, un mode de lecture ; mais j'aurai l'occasion de revenir longuement sur ce point dans le chapitre suivant.

La théorie de l'intertextualité a pour postulat de base – quelles que soient ses variantes et restrictions – que tout texte se comprend par rapport à d'autres et elle permet donc d'éclairer la parodie d'une lumière complètement différente des définitions traditionnelles et dévalorisantes. Ainsi, selon les mots de Michele Hannoosh, «in relating the principle of parody to that of literary creation generally, [the intertextual nature of parody] suggests how a parody may be understood as a creative work with literary meaning, rather than as merely a critical commentary on another work or its values. It provides a method of reading parody as a literary form». ⁷⁶ Mais avant d'étudier de plus près les différentes approches intertextuelles de la parodie, je voudrais dire quelques mots sur la généricité ou plutôt la non-généricité de la parodie.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* (Paris : Seuil, 1973), pp. 58-59.

⁷⁶ Michele Hannoosh, *Parody and Decadence : Laforgue's «Moralités légendaires»* (Columbus : Ohio State University Press, 1989), p. 20.

- *La parodie : un genre ?*

La parodie est souvent considérée comme un genre et pourtant deux facteurs s'opposent à sa généricité. Le premier est lié à son caractère transhistorique : comme le souligne Jean-Marie Schaeffer, «la parodie est une relation textuelle possible (elle est de tous les temps et de tous les lieux), alors qu'un genre est toujours une configuration historique concrète et unique».⁷⁷ Linda Hutcheon choisit alors de dénier sa dimension transhistorique à la parodie. Pour elle, la parodie recouvre des pratiques extrêmement diverses à travers les âges, et justifie par là-même plusieurs définitions : «I argued that there are no transhistorical definitions of parody. The vast literature on parody in different ages and places makes clear that its meaning changes».⁷⁸ Elle en vient donc à qualifier la parodie de «genre», très prudemment toutefois : «The kind of parody that I shall be dealing with in this study would seem to be an extended form, probably a genre, rather than a technique»;⁷⁹ elle qualifie plus loin la parodie de «complex genre».

Le second facteur s'opposant à la généricité de la parodie est lié à son mode de fonctionnement : comme elle est «du même niveau d'abstraction que les catégories de la généricité, [elle] ne peut en faire partie».⁸⁰ Si la parodie était simplement imitation d'un texte, elle en prendrait les caractéristiques génériques et serait alors génériquement neutre; elle fonctionnerait comme une sorte d'enveloppe vide qui se remplirait à chaque fois du contenu générique du texte cible. Elle serait donc à la fois *a-générique* et *hyper-générique*. Pour Shlonsky, «in so far as it is not a simple imitation but a distortion of the original the method of parody is to disrealize the norms which the original tries to realize, that is to say to reduce what is of normative status in the original to a convention or a mere device. As such parody is anti-generic».⁸¹ Hannoosh, tout en admettant la justesse de l'argument, retient finalement l'étiquette «genre», ce dernier renvoyant à une catégorie littéraire «that has identifiable characteristics and follows given rules of operation».⁸² Sa définition est alors transhistorique et va à l'encontre de certaines définitions acceptées des genres. Si un

⁷⁷ In *Théorie des genres* (Paris : Seuil, 1986), p. 204.

⁷⁸ *A Theory of Parody*, p. 32.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁸⁰ Jean-Marie Schaeffer, in *Théorie des genres*, p. 204.

⁸¹ Tuvia Shlonsky, «Literary Parody : Remarks on its Method and Function», p. 797.

⁸² *Parody and Decadence*, p. 10.

genre est bel et bien, comme l'affirme Schaeffer «une configuration historique concrète et unique», alors la parodie n'est pas un genre. Peut-être est-elle un *sur-genre*, au sens de «genre comme configuration transhistorique» (si un tel oxymore est supportable) mais cela ne résout pas le fait que le terme «parodie» recouvre de multiples pratiques. Peut-être serait-il alors plus prudent de parler à la suite de Shlonsky (et Duisit) de «mode» ou, à la suite de Schaeffer, de «relation textuelle». Mais il est temps de se pencher sur un autre point, sans doute plus crucial, qui divisent les approches intertextuelles de la parodie, à savoir la composante comique.

- *La composante comique*

Pour certains théoriciens, la composante comique est inhérente à la parodie ; c'est le cas de Margaret Rose qui définit la parodie comme «*the comic refunctioning of preformed linguistic or artistic material*». ⁸³ Elle regroupe à travers cette définition deux types bien distincts de parodies : «general parody» et «specific parody». La première catégorie renvoie aux œuvres «in which parody has been used to create the structure and stories of the works as a whole», comme *Don Quichotte*, *Tristram Shandy* ou *Ulysses* de Joyce. ⁸⁴ «Specific parody» correspond à la parodie comme technique, à la parodie restreinte condamnée comme forme littéraire mineure. Cette dernière forme n'est d'ailleurs pas incompatible avec la première : de dimension restreinte, la parodie spécifique est souvent incorporée dans des ouvrages de parodie générale. Rose insiste sur le fait que la parodie spécifique, tout comme la parodie générale, peut être à la fois comique et ambivalente, et que la parodie peut donc dans son ensemble être décrite comme telle. ⁸⁵

La notion de *comique* est un élément clé de sa définition : «it is the structural use of comic incongruity which distinguishes the parody from other forms of quotation and literary imitation». ⁸⁶ Elle ajoute d'ailleurs plus loin que c'est la composante comique qui différencie la parodie des autres formes d'intertextualité. L'élément de «comic incongruity» («be it a dissimilarity or an inappropriate similarity between texts») est à

⁸³ *Parody : Ancient, Modern, and Post-Modern*, p. 52.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 47. Annick Bouillaguet parle quant à elle de «parodie intégrale» ou «phénomène transformatif de grande ampleur» dans *L'Ecriture imitative : pastiche, parodie, collage* (Paris: Nathan, 1996), p. 95.

⁸⁵ *Parody : Ancient, Modern, and Post-Modern*, p. 47.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 31.

l'origine de l'effet comique. Et même s'il n'est pas identifié par le lecteur, l'effet n'en sera pas moins «comique» : «the parody may still be said to be «comic» even when its comic aspects are not noticed or understood by a recipient».⁸⁷ En restituant à la parodie sa composante comique, Margaret Rose propose ce qu'elle appelle une approche postmoderne de la parodie. Selon elle, les théories modernes, bien qu'elles se servent d'exemples comme *Tristram Shandy* ou *Don Quichotte* où la parodie est à la fois comique et métafictionnelle, ont eu le tort d'établir une ligne de démarcation trop stricte entre les parodies «sérieuses», complexes, métafictionnelles et le comique. La parodie peut être à la fois comique et métafictionnelle : «in contrast to these theorists [modern and late-modern], several others have been described as developing a 'post-modern' view of parody which goes beyond the modern reduction of it to either the comic or the meta-fictional». Margaret Rose procède en quelque sorte à une réconciliation du comique et de la parodie complexe, «sérieuse» et qualifie cette réconciliation de postmoderne.

La définition de Michele Hannoosh se rapproche, comme elle le souligne, de la «general parody» de Margaret Rose. Elle retient elle aussi le comique comme composante inhérente à la parodie : «a basic definition of parody, consistent with ancient and modern usage, includes the imitation and distortion, or transformation, of a well-known work with comic effect and critical purpose of some kind, even if only self-critical ones».⁸⁸

Linda Hutcheon évacue quant à elle la notion d'effet comique. Dans son ouvrage *A Theory of Parody*, elle définit la parodie comme «a repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity».⁸⁹ Répétition et différence, telle est donc la relation oxymorique qui se trouve au cœur de la parodie ; d'où «the paradox of its authorized transgression of norms»: la parodie, souvent perçue comme le paradigme de la révolution littéraire, traduit également souvent une tendance conservatrice, qui se manifeste plus particulièrement à travers deux «éthos» (intentions et effets possibles) de la parodie : «reverence and mockery».⁹⁰ Au bout du compte, la transgression est autorisée, nous dit Hutcheon, «authorized by the very norm it seeks to subvert».⁹¹

⁸⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁸⁸ *Parody and Decadence*, p. 13.

⁸⁹ *A Theory of Parody*, p. 6.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 76.

⁹¹ *Ibid.*, p. 75.

Toutes ces théoriciennes tombent cependant d'accord sur le fait que la parodie possède un large spectre d'intentions et d'effets («éthos» pour Hutcheon, ce qui correspond au «régime» de Genette ou encore à la «couleur» de Tynianov) qui contribue à sa complexité et à sa subtilité. Ces couleurs vont du ridicule au satirique, à l'ironique, en passant par le ludique et le respectueux. Une fonction en particulier semble être inhérente à la parodie moderne : c'est la fonction critique, la dimension autocritique étant un autre aspect, non négligeable, de cette fonction.

- *Deux aspects de la fonction critique : critique de la mimésis et auto-parodie*

La composante comique de la parodie n'est pas incompatible, loin s'en faut, avec la fonction critique. La parodie moderne est en effet souvent une forme de critique en action (au sens où Proust tenait le pastiche). Sa fonction critique permet ainsi à la parodie d'explorer activement, de façon plus synthétique qu'analytique, un texte ou un genre.⁹² David Lodge offre une excellente illustration de parodie à la fois critique et comique dans *The British Museum is Falling Down*, où il parodie ou pastiche jusqu'à dix auteurs différents, de Kafka à Hemingway en passant par Joyce et C.P. Snow. Je renvoie à titre d'exemple au passage où le malheureux Adam Appleby – alias A, alias K – s'efforce de renouveler sa carte de lecteur au British Museum et se heurte à une formidable machine bureaucratique, digne des pires cauchemars kafkaïens : la Bibliothèque. Grâce à cet «exercice» parodique, David Lodge admet avoir trouvé «a way of coping with what the American critic Harold Bloom had called 'Anxiety of Influence'» ; «a way of reconciling a contradiction [...] between [his] critical admiration for the great modernist writers, and [his] creative practice».⁹³

Comme le souligne d'autre part Hannoosh, «the criticism need not aim at the work parodied but may rather target the distortion itself».⁹⁴ La parodie peut ainsi se faire le vecteur d'une critique constructive fort éloignée du ridicule, du rire de dérision de certaines parodies mineures (on en revient à la dialectique des Formalistes russes : destruction suivie

⁹² *Ibid.*, p. 51.

⁹³ David Lodge, *The British Museum is Falling Down* (London: Penguin Books, 1983), pp. 168-170.

⁹⁴ *Parody and Decadence*, p. 13.

d'un renouvellement). Je vais d'abord me pencher sur un aspect de la fonction critique qui est prépondérant dans le cadre de notre problématique : la critique de la mimésis.

La critique de la mimésis est une fonction essentielle de la parodie métafictionnelle – forme que Margaret Rose a privilégiée dans son premier ouvrage *Parody // Meta-fiction* (1979).⁹⁵ Il faut souligner ici que la métafiction n'est pas toujours parodique et que, à l'inverse, la parodie n'est pas toujours métafictionnelle (Sangsue et Hutcheon reprochent à Rose d'avoir confondu les deux notions), c'est-à-dire qu'elle ne comporte pas toujours une réflexion sur l'acte d'écriture et sur la fiction en général. Mais, comme je l'ai dit au début de cette étude, la parodie fonctionne par nature comme un indicateur de littérarité. Ainsi, à des degrés différents, elle permet une critique de la conception traditionnelle et naïve de la représentation de la «réalité» dans l'art. La parodie (surtout métafictionnelle) sert alors à critiquer l'hypothèse (chère aux réalistes et aux naturalistes entre autres) «that art may truthfully mirror other worlds»; elle attaque de l'intérieur, *et plus ou moins directement et consciemment*, la prétention à la mimésis.⁹⁶ Elle analyse les rapports entre fiction et réalité. On peut reprendre ici les termes que Hutcheon applique au domaine de la photographie : c'est la fin de «l'œil innocent» ou «innocent eye assumed by mimetic theories of the transparency or representation».⁹⁷ Comme le dit encore Rose, «the function of introducing parody into a critical debate on mimesis has often been to reopen our eyes to the presuppositions buried in our Platonic or Aristotelian concepts of literature as the reflection and imitation of reality».⁹⁸ J'interpréterai certains romans de la seconde génération d'écrivains naturalistes à cette lumière (parodique) : certains excès thématiques et stylistiques, certaines techniques de mise en abyme auront pour effet de dé-naturaliser le texte, de mettre les prétentions mimétiques du naturalisme (de Zola) sur la sellette.

Certes, toutes les parodies ne possèdent pas cette fonction critique, réflexive, ou du moins pas au même degré : la critique de la représentation de la «réalité» dans l'art (à travers des structures de mise en abyme ou une dimension métacritique, par exemple) est

⁹⁵ Margaret A. Rose, *Parody // Meta-Fiction : An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction* (London : Croom Helm, 1979).

⁹⁶ *Ibid.*, p. 67.

⁹⁷ *The Politics of PostModernism* (London and New York : Routledge, 1989), p. 99.

⁹⁸ *Parody // Meta-Fiction*, p. 102.

en quelque sorte le sens ultime, le plus profond de la parodie. La parodie métafictionnelle sert ainsi de révélateur (au sens où ce terme est employé en photographie), de miroir, à la fiction et à l'art en général. C'est sans doute là, ainsi que dans son rôle de catalyseur, de moteur dans l'évolution des formes littéraires, que réside le pouvoir «révolutionnaire» de la parodie. C'est aussi en grande partie pour cette raison que la parodie est considérée comme le paradigme de la modernité.

L'auto-parodie (en tant que critique par un auteur de ses propres œuvres, de son propre style, du genre qu'il avait adopté ou encore, dans certains cas, de l'acte d'écriture lui-même) constitue un autre aspect possible de la fonction critique de la parodie. J'aurai également l'occasion d'y revenir en détails dans ma troisième partie, consacrée à la dimension auto-parodique contenue dans certaines œuvres de la seconde génération naturaliste. Plus généralement, l'autocritique peut également être perçue comme une composante inhérente à toute parodie. En effet, en mettant à nu la littérarité d'autres textes, la parodie dévoile ses batteries, ses propres artifices ; elle s'expose, elle se désigne comme littéraire et fournit indirectement au lecteur une recette de lecture qu'il peut lui appliquer : «Parody not only makes us beware of taking works of art as true, real, or definitive, but also, in a radical self-reflexive move, can make us doubt the warning itself».⁹⁹ La parodie contient donc inévitablement, inscrite dans sa structure et dans son idéologie, une dimension autocritique. Hannoosh choisit de voir là une certaine dose de modestie de la part de la parodie qui ne se pose pas comme supérieure à sa cible : «Parody does not claim for itself higher authority or value than either the parodied work or the target».¹⁰⁰ On pourra alors légitimement se demander ce qui l'emporte dans la parodie : pulsion autocritique décrite par Hannoosh ou sentiment de supériorité d'une «parodie-super-mimésis»?

⁹⁹ Michele Hannoosh, *Parody and Decadence*, p. 19.

¹⁰⁰ *Ibid.*

- *Pragmatique de la parodie*

Il reste à rendre compte de la dimension pragmatique de la parodie, sans laquelle aucune théorie ne peut prétendre embrasser la complexité du phénomène. La théorie de la parodie doit ainsi tenter de trouver un juste milieu entre une approche purement formelle (c'est-à-dire centrée sur le texte lui-même, dans sa relation avec un ou plusieurs textes : c'est l'approche genettienne de la parodie et de l'hypertextualité en général) et une approche purement herméneutique (où la parodie est « créée » par le lecteur et n'existe pas sans son intervention).¹⁰¹ C'est ce que les récentes théories s'efforcent de faire : à l'analyse des traits formels de la parodie (enchâssement de deux textes, etc.) vient donc s'ajouter celle du processus de réception de la parodie. Elles examinent ainsi au moins deux composantes du modèle de communication que représente la parodie : le texte et le lecteur (ou décodeur). Une telle approche de la parodie découle de la théorie de l'intertextualité qui, en tant que mode de perception, accorde un rôle très important au lecteur.

Mais une troisième composante reste à prendre en compte pour que le processus de communication soit complet : l'intentionnalité de l'auteur (encodeur) du texte. Le rôle du lecteur est de décoder les signaux – parodiques – envoyés par l'auteur, signaux présents dans le texte. Ainsi, pour Hutcheon, « parody demands that the semiotic competence and intentionality of an inferred encoder be posited ». Une telle condition va faire déborder la théorie de la parodie du cadre de l'intertextualité (où les rapports texte-lecteur sont privilégiés). Deux aspects (encodage-décodage) et trois éléments (auteur-texte-lecteur) composent le processus de communication parodique :

Although my theory of parody is intertextual in its inclusion of both the decoder and the text, its enunciative context is even broader; both the encoding and the sharing of codes between producer and receiver are central.¹⁰²

L'approche phénoménologique de Rose (« The Implied Reader : Phenomenological Approaches to Parody ») n'est guère différente de ce point de vue : elle aussi prend en compte le facteur d'intentionnalité :

¹⁰¹ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, p. 34.

¹⁰² *Ibid.*, p. 37.

A phenomenology of the parody text will then not only take into account the role of the expectations of the reader in the actual reception of the work, but the function of the author's foregrounding of this process of reception.¹⁰³

L'acte de parodie semble donc exiger que l'on prenne en considération à la fois l'intention de l'auteur et l'interprétation du lecteur. Ce double mouvement est au cœur de la dialectique de la parodie : «alors que l'acte de parodier est un acte d'incorporation, sa fonction est aussi celle d'une séparation, d'un contraste».¹⁰⁴ La tâche du lecteur va être d'actualiser la parodie, de la «réaliser», de «compléter la communication qui a son origine dans l'intention de l'auteur» (l'ironie fonctionne de la même façon).¹⁰⁵ Le lecteur doit ainsi faire preuve d'une certaine «compétence», d'une certaine culture et, pour cette raison, la parodie – et plus généralement l'intertextualité – ont souvent été accusées d'élitisme. C'est pour parer à une telle accusation que Riffaterre insiste sur le fait que «la littérarité du texte puisse survivre à la perte de l'intertexte et qu'il n'est pas besoin de reconstituer cet intertexte avec une érudition institutionnelle ou élitiste». Il ajoute que «si [l'intertexte] disparaît par un accident de la mémoire collective, la structure demeure», qui oriente le lecteur vers une lecture littéraire et non linéaire : «l'intertexte signé» [c'est-à-dire identifié] ne serait ainsi qu'un «variant de la même structure» et en cela il n'est pas crucial à la compréhension du texte.¹⁰⁶ Sa conclusion est la suivante : «il y a dès la langue, en germe dans la structure sémique du mot, un intertexte en puissance».¹⁰⁷

Cette conception, transposée dans le domaine de la parodie, nous renvoie directement à la théorie de Hannoosh. Elle propose en effet un modèle de communication parodique qui diffère sensiblement de celui de Hutcheon ou Rose, modèle d'inspiration distinctement riffaterrienne (comme elle le signale elle-même dans son introduction). Aussi va-t-elle argumenter que *l'identification du texte parodié n'est pas indispensable à la compréhension du texte parodiant* et c'est là où réside le côté innovateur de sa théorie :

Parody by nature preserves the original in itself and is therefore self-sufficient, capable of being understood even when the details of the parodied work [...] are lost or unknown. In practical terms, identification of the model may certainly clarify aspects of the parody and enhance our appreciation of the distortion, but is not essential to an understanding of it [...]. Therefore in theory we do not need to

¹⁰³ *Parody // Meta-Fiction*, pp. 114-115.

¹⁰⁴ Linda Hutcheon, «Ironie et parodie : stratégie et structure», *Poétique*, 36 (1978), p. 469.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 472.

¹⁰⁶ Michael Riffaterre, «Sémanalyse de l'intertexte», *Texte*, 2 (1983), p. 174.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 175.

know the original in order to understand the parody, which retains of the original what is relevant to itself.¹⁰⁸

Hannoosh prend l'exemple de *Don Quichotte* afin de démontrer que le lecteur n'a pas besoin de connaître les romans de chevalerie parodiés par Cervantès pour comprendre d'une part que *Don Quichotte* est une parodie et de l'autre ce qu'il parodie. Un tel postulat présente incontestablement de nombreux avantages car l'intertexte ne peut être «perdu» : on se souvient de Bakhtine déplorant la perte – due notamment au décalage chronologique – d'innombrables «intertextes» dans la littérature mondiale : «Sans doute existe-t-il dans la littérature mondiale beaucoup d'œuvres dont nous ne soupçonnons même pas le caractère parodique».¹⁰⁹ L'identification de l'intertexte n'étant pas nécessaire, la théorie de Hannoosh est en effet fondamentalement «optimiste», dans le sens où elle réduit considérablement la lourde responsabilité du lecteur. Son manque de compétence dans le domaine du décodage ne le condamne pas à l'échec, à l'ignorance : il est capable de percevoir l'essentiel, c'est-à-dire la *présence* d'un «corps étranger» (ou «trace de l'intertexte» de Riffaterre) dans le texte. L'identification de l'intertexte ou hypotexte est ainsi écartée comme un simple point de détail. Une telle conception est certainement discutable : l'exemple de *Don Quichotte* est certes convaincant mais n'oublions pas qu'il s'agit là d'une parodie *de genre* ; or, ce qui semble être soutenable pour la parodie de genre (beaucoup plus diffuse et glissante par nature) ne l'est guère pour un type de parodie plus spécifique (= où un texte précis est parodié). Non seulement l'identification de l'hypotexte permet-elle de «clarifier certains aspects de la parodie» (pour utiliser les termes de Hannoosh) mais elle est aussi indispensable à sa compréhension (à l'inverse de ce qu'elle pense : «but it is not essential to an understanding of it»). Et cela est vrai dans tous les cas où l'hypotexte est clair, irréfutable, incontestable. Prenons l'exemple, peut-être extrême, de *Ulysses* de Joyce : si le lecteur n'identifie pas l'hypotexte homérique, il ne «comprendra» pas la portée du roman ; il en perdra une dimension essentielle.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que Riffaterre lui-même parle d'«intertextualité obligatoire» : «obligatoire en ceci qu'on ne comprend pas, ou ne comprend qu'à moitié, si la lecture du texte n'est pas régie par la présence parallèle de

¹⁰⁸ *Parody and Decadence*, p. 21.

¹⁰⁹ «Du discours romanesque», in *Esthétique et théorie du roman*, pp. 189-190.

l'intertexte». ¹¹⁰ Il contredit là dans une certaine mesure la position qui était par exemple la sienne dans «l'intertexte inconnu» (1981) : «Mais il n'y a pas de raison de croire qu'une connaissance plus développée, plus profonde, de l'intertexte fait mieux fonctionner l'intertextualité». ¹¹¹ Le postulat selon lequel l'identification de l'hypotexte (ou intertexte) n'est pas une condition sine qua non de la lecture et de la compréhension du texte est donc à prendre avec beaucoup de réserves.

- *Parodie postmoderne*

Reste à aborder un dernier aspect, celui qui permet d'articuler la parodie avec la notion de postmodernisme. Dans les définitions généralisantes (et valorisantes), la parodie, pratique complexe et ambivalente, est volontiers considérée comme l'un des paradigmes de la modernité. L'étape suivante consiste à poser la parodie comme stratégie privilégiée, voire inhérente à l'idéologie postmoderne. Par «postmoderne» et «postmodernisme», nous retiendrons l'approche de Hutcheon : «postmodernism takes the form of self-conscious, self-contradictory, self-undermining statement», ¹¹² ou encore celle d'Umberto Eco : «the postmodern is the ironic revisiting of the 'already said' in an age of lost innocence». ¹¹³ Et le recours à la parodie est alors incontournable. Que ce soit par exemple dans le domaine de la photographie, de la peinture ou de la fiction, la parodie postmoderne va miner de l'intérieur les conventions artistiques qu'elle utilise, nous faisant prendre conscience par là même des limites mais aussi des potentialités de toute représentation : c'est ce que Hutcheon appelle «the politics of parody». ¹¹⁴ Selon ses termes, «postmodern parody is a kind of contesting revision or rereading of the past that both confirms and subverts the power of the representations of history»; et à travers la parodie, «[postmodernism can aim] to de-naturalize the entire notion of representation». ¹¹⁵

¹¹⁰ «Production du roman : l'intertexte du *Lys dans la vallée*», *Texte*, 2 (1983), p. 24.

¹¹¹ «l'intertexte inconnu» *Littérature*, 41 (1981), p. 5.

¹¹² *The Politics of PostModernism*, p. 1.

¹¹³ Cité par Margaret A. Rose, in *Parody : Ancient, Modern, and Post-Modern*, p. 202.

¹¹⁴ *The Politics of PostModernism*, p. 95.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 120.

Certes, la mise en cause de la représentation n'est pas en elle-même une prérogative de la pratique postmoderne. Comme nous l'avons démontré, la critique de la représentation de la réalité se trouve ancrée, plus ou moins directement et consciemment, au cœur de la nature parodique. Elle participe notamment à l'idéologie de toute parodie métafictionnelle ; or, si cette dernière forme de parodie est un signe indéniable de modernité, il serait faux d'affirmer qu'elle est toujours postmoderne. La différence entre les deux usages de la parodie (moderne et postmoderne) va entre autres résider dans leur impact : «Unacknowledged modernist assumptions about closure, distance, artistic autonomy, and the apolitical nature of representation are what postmodernism sets out to uncover and deconstruct».¹¹⁶ Rose définit d'autre part la parodie postmoderne comme le lieu de la réconciliation entre le comique et le métafictionnel : «Bradbury's, Lodge's, Eco's, and Jenck's reaffirmations of the laughter of parody have all been 'postmodern' in returning some recognition of the comic or humorous aspects of parody to it, and together with an understanding of its more complex, intertextual, meta-fictional or 'double-coded' characteristics and potential».¹¹⁷

Une autre caractéristique de la parodie postmoderne réside dans la subversion du processus de décodage. Ce dernier est en effet très souvent incorporé dans l'œuvre même : «what postmodern parody does is to evoke what reception theorists call the horizon of expectation of the spectator, a horizon formed by recognizable conventions of genre, style, or form of representation. This is then destabilized and dismantled step by step».¹¹⁸ On ne peut par exemple s'empêcher de penser à un roman tel que *If on a Winter's Night a Traveller* d'Italo Calvino, où le temps de la lecture et le temps de la narration prétendent ne faire qu'un : «You are about to begin reading Italo Calvino's new novel, *If on a Winter's Night a Traveller*» / «And you say, 'just a moment, I've almost finished *If on a Winter's Night a Traveller* by Italo Calvino'».¹¹⁹

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 99.

¹¹⁷ *Parody : Ancient, Modern, and Post-Modern*, pp. 271-272.

¹¹⁸ Linda Hutcheon, *The Politics of PostModernism*, p. 114.

¹¹⁹ Italo Calvino, *If on a Winter's night a Traveller*, trad. William Weaver (London : Minerva, 1992) : voir les premières et dernières lignes du roman.

La parodie postmoderne renvoie d'une certaine manière à un paroxysme parodique, à un ultime dénudage du processus de création et de réception : elle use (et abuse) de la réflexivité, des structures de mise en abyme. La parodie est alors élevée au rang d'une esthétique où paradoxe, ambivalence, ironie, auto-ironie, et jeux de miroirs sans fin sont des partis pris.

CHAPITRE III : DE LA PARODICITÉ

Le long chapitre précédent se voulait, il est bon de le rappeler, une sorte d'inventaire, de récapitulatif, des différentes significations du terme *parodie* à travers les âges, long parcours qui nous a peu à peu amené à dresser un état présent de la recherche sur la théorie de la parodie. A partir de là, et en réutilisant bien évidemment certains éléments déjà mis à jour, je voudrais poser une ébauche de poétique de la parodie, ébauche qui va au-delà du simple naturalisme, mais que nous mettrons en application pour identifier et analyser les parodies du naturalisme. Je vais proposer et définir le concept de *parodicité* auquel ce chapitre sera entièrement consacré et qui doit permettre de mieux rendre compte de la réalité du phénomène parodique dans toute sa diversité et sa complexité. Les théories anciennes et modernes se sont efforcées, inlassablement, et avec des résultats parfois très différents, de répondre à la question : «qu'est-ce que la parodie, ou quels sont les textes qui sont des parodies ?». Or, elles en ont omis une tout aussi nécessaire à l'élaboration d'une poétique de la parodie : «*quand* y a-t-il parodie ou quels sont les textes qui *peuvent être perçus* comme des parodies ?». Cette dernière question élargit considérablement le champ d'action de la parodie ; elle met en avant l'idée de potentialité parodique et remet par là même en question la sacro-sainte intentionnalité de l'auteur. En éclairant notamment la position des définitions généralisantes de la parodie (comme celles de Rose, Hutcheon ou Hannoosh) dans un cadre théorique encore élargi, ce concept de parodicité va poser les bases nécessaires à l'élaboration d'une poétique plus complète de la parodie.

Le terme *parodicité* n'est pas employé ici pour le seul plaisir d'enrichir le jargon théorique. Ce néologisme est entièrement motivé par un parallèle avec la notion de littérarité, désormais complètement acceptée par la théorie littéraire : en effet, *la parodicité sera à la parodie ce que la littérarité est à la littérature* et c'est en filant momentanément le parallèle théorique que je vais mettre au jour un certain nombre de problèmes clés. Pour cela, je vais m'appuyer sur l'approche genettienne de la littérarité telle qu'elle a été définie dans *Fiction et diction*.¹

La définition de la parodicité proposée ici étant basée sur un parallèle étroit avec celle de littérarité, il est indispensable d'examiner tout d'abord – même brièvement – les relations que vont entretenir ces deux concepts. La parodie peut être une pratique littéraire

¹ Gérard Genette, *Fiction et diction* (Paris : Seuil, 1991).

(parodié et parodiant sont deux textes littéraires), non littéraire (parodié et parodiant peuvent être n'importe quelle forme codifiée), ou semi-littéraire (lorsque ou le parodié ou le parodiant est un texte littéraire). La parodicité ne sera donc pas seulement l'un des sous-concepts de la littérarité : elle appartiendra également à la catégorie plus vaste constituée par l'ensemble des formes codifiées. Sans chercher à identifier ni à analyser les variantes parodiques – nombreuses et particulièrement complexes dans le cas d'un changement de système sémiotique –, contentons-nous de souligner qu'elles sont possibles ; que parodié et parodiant peuvent appartenir à deux systèmes sémiotiques différents : «de nombreux traits poétiques relèvent non seulement de la science du langage, mais de l'ensemble de la théorie des signes, autrement dit, de la sémiologie (ou sémiotique) générale».² La parodicité a donc un vaste champ d'action. Elle n'en conserve pas moins, lorsqu'elle est appliquée au champ littéraire, les propriétés intrinsèques de la littérarité.

Le parallèle littérarité / parodicité apparaît si l'on remplace la célèbre question de Jakobson «Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ?» par la question «Qu'est-ce qui fait d'un message verbal [ou semi-verbal ou non verbal, mais nous allons surtout nous attacher au message verbal] une parodie?». En effet, si la littérarité correspond, selon la définition de Jakobson, au caractère spécifique («*differentia specifica*») du texte littéraire, la parodicité va, elle, renvoyer au caractère spécifique du texte parodique. Plus précisément, nous allons essayer de définir dans quelles conditions un texte, oral ou écrit, peut être perçu comme parodique. Pour cela il faut distinguer deux «régimes» de parodicité, calqués sur les deux proposés par Genette pour la littérarité : «le *constitutif*, garanti par un complexe d'intentions, de conventions génériques, de traditions culturelles de toutes sortes, et le *conditionnel*, qui relève d'une appréciation esthétique subjective et toujours révocable».³ Le champ parodique ne sera vraiment couvert que si l'on tient compte de ces deux régimes.

1. Le régime constitutif de la parodicité

Dans le régime constitutif, on tient en quelque sorte pour acquis, définitif et universellement perceptible, la parodicité de certains textes et on s'interroge sur «ses

² Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, 1 (Paris : Editions de Minuit, 1963), p. 210.

³ *Fiction et diction*, p. 7.

raisons objectives, immanentes ou inhérentes au texte lui-même». ⁴ La question de Genette – elle-même basée sur celle de Jakobson – «Quels sont les textes qui *sont* des œuvres?» devient, si on l'applique à l'objet qui nous intéresse, «Quels sont les textes qui *sont* des parodies?». C'est admettre que certains textes sont parodiques par essence, par nature. Nous avons alors affaire à ce que Genette appelle une théorie constitutiviste ou essentialiste; il s'agit d'une poétique «fermée» de la parodicité. On pourrait également parler de «parodicité obligatoire» au sens où Riffaterre parlait d'«intertextualité obligatoire» : la parodie est indéniable formellement, structurellement, et le lecteur *doit* la repérer, l'identifier sous peine de «passer à côté» du texte.

Que certains textes soient parodiques par nature et en toutes circonstances (c'est-à-dire que le lecteur identifie ou non la parodie) ne signifie pas pour autant un consensus sur la définition de la parodie (constitutive). Comme nous avons pu nous en rendre compte dans le chapitre précédent, définir les critères formels de ce mode littéraire donne lieu à de nombreuses divergences. Et, d'autre part, si pour Genette l'histoire de la poétique essentialiste (de la littérarité) est «un long et laborieux effort pour passer du critère thématique au critère formel», l'histoire de la poétique constitutiviste de la parodicité correspond, nous l'avons vu, à un long et laborieux effort pour passer d'une définition restreinte, rhétorique de la parodie à une définition plus large ou généralisante qui occupe une place prépondérante dans le champ de l'hypertextualité. ⁵ Notre centre d'intérêt a beau être la parodicité, cette notion n'est légitime que si l'on prend pour axiome l'existence d'une pratique nommée parodie ou parodie constitutive. Définir la parodie constitutive (que nous désignerons sous le sigle PA par opposition à la parodie conditionnelle PB) devient donc incontournable.

PA = toute transformation ou imitation animée d'un effet comique (même minimal) et **animée d'une intention (de l'auteur)** qui affecte un texte ou un genre donné.

PB = toute transformation ou imitation animée d'un effet comique (même minimal) et **animée ou non** d'une intention (de l'auteur) qui affecte un texte ou un genre donné.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

L'intentionnalité est en effet inhérente à PA alors qu'elle est indécidable pour PB (nous y reviendrons). On peut déduire de PA et PB une définition P de base, exhaustive, qui rendra compte des deux régimes de la parodicité, constitutif et conditionnel :

$$P = PA + PB.$$

Je vais me pencher tout d'abord sur la définition de la parodie constitutive. Elle n'est pas fondamentalement différente des définitions généralisantes de Rose ou Hannoosh. La parodie est perçue comme un acte de communication mettant en relation un auteur-encodeur, un texte à double structure (hypotexte / hypertexte) et un lecteur-décodeur.

L'intentionnalité est la pierre angulaire de la définition P puisque c'est là que se situera la différence entre les deux régimes de parodicité. Mais la définition PA requiert quelques éclaircissements et justifications :

- a) «imitation» fait allusion au pastiche satirique qui sera considéré comme l'une des manifestations parodiques (plus précisément comme «parodie de style ou langage», au sens que Bakhtine donnait à l'expression). Quant au pastiche «pur» ou imitation sans fonction satirique, on peut l'évacuer du domaine parodique ; mais il faut se demander s'il existe réellement une forme de pastiche complètement dénuée de nuance satirique (même si l'intention dominante semble relever du ludique ou de l'admiratif). Si, comme il semble légitime, on répond par la négative, le pastiche devient alors un sous-ensemble (certes bien distinct, mais un sous-ensemble) de la parodie.
- b) L'effet comique, même minimal, semble être l'une des composantes essentielles de la parodie. Nous sommes, sur ce point, proche de la définition de Hannoosh pour qui la notion de comique est inhérente à la parodie (et en contradiction avec celle de Hutcheon qui cherche à évacuer à tout prix le comique ou la dérision). Aristote situe la parodie dans le domaine du comique, cette position renforçant l'idée qu'à l'origine la parodie contenait un élément comique. La définition du comique en question va être vaste et complexe : elle a pour nuances le ludique, l'ironique, le ridicule, la dérision, l'humour. Les travaux de Bakhtine sur la littérature carnavalesque renforcent d'ailleurs, nous l'avons vu, cette conception du comique comme grande catégorie subsumante : le comique est lié au carnavalesque et apparaît donc comme foncièrement ambivalent. Il peut même aller jusqu'à disparaître ; il s'agit alors du «rire résorbé» qu'il est facile

d'assimiler à notre comique minimal.⁶ Dans les parodies dites sérieuses, l'effet comique (minimal) provient de la recontextualisation, de l'incongruité existant entre parodié (hypotexte) et parodiant (hypertexte).

- c) Cet effet comique (à intensité variable) est inhérent à l'identification de la transformation ou de l'imitation. Sans m'attarder ici sur cet aspect complexe, je tiens cependant à faire remarquer que l'identification ou le décodage en question est l'une des conditions sine qua non de «survie» parodique. Si la parodie n'est pas identifiée comme telle, elle s'auto-dissout. Ou, plus précisément, même si sa présence physique, structurelle, n'est pas menacée, elle n'est pas réalisée, actualisée. Je reviendrai sur cet aspect «conditionnel» (= lié au processus de décodage, réussi ou non) de la parodie PA constitutive lors de mon traitement de la parodie PB conditionnelle ; je serai alors en mesure de souligner la nature fondamentalement différente de la «conditionalité».
- d) Si la parodie est souvent la transformation d'un texte singulier, elle est aussi l'imitation d'un genre. Selon Genette, on ne peut pas imiter directement un texte singulier, il faut d'abord «constituer l'idiolecte de ce texte, c'est-à-dire identifier ses traits stylistiques et thématiques propres, et les *généraliser*, c'est-à-dire les constituer en matrice d'imitation».⁷ Le corpus imité peut ainsi être un genre, la production d'une époque ou d'une école, l'œuvre d'un auteur individuel, etc. Cette opération, qui pour Genette donne lieu à un pastiche de genre, nous l'incorporons dans un ensemble plus vaste, celui de la parodie de genre. En effet, l'imitation peut aussi porter sur des aspects essentiellement *thématiques* du genre, auquel cas il ne semble pas légitime de l'assimiler intégralement à la pratique du pastiche qui occupe le domaine plus réduit de l'imitation d'un style. Nous aurons ainsi affaire à de nombreuses parodies du genre naturaliste.
- e) Enfin, reste à expliciter la nature de l'«intention» mentionnée dans notre définition. En dépit des divergences potentielles, le spectre des intentions est indissociable de celui

⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, p.33 : «le phénomène du rire résorbé a une assez grosse importance dans la littérature universelle. Le rire résorbé est dépourvu d'expression directe, on pourrait dire qu'il 'ne résonne pas', mais sa trace demeure dans la structure du personnage et de la parole, elle s'y devine».

⁷ Voir *Palimpsestes*, p. 109.

des effets pour ce qui est de définir la nature de la parodie («effets» au pluriel car la parodie possède dans la plupart des cas, en plus de l'effet comique mentionné, un ou plusieurs autres effets, d'où son ambivalence fondamentale). Ce spectre d'intentions et d'effets produit la *couleur* de la parodie pour reprendre le mot de Tynianov – ou «régime» (Genette) ou «éthos» (Hutcheon) selon les terminologies. Je distinguerai trois couleurs principales ou *primaires* : comique, satirique et sérieux. Ces trois couleurs correspondent aux trois régimes de base établis par Genette, à la différence près que le comique remplace le ludique, trop restrictif. Sept couleurs complémentaires ou nuances correspondent à autant de sous-catégories qui permettent d'affiner les trois couleurs primaires : ludique, ironique, ridicule, provocateur, polémique, critique, admiratif. Chacune de ces nuances peut appartenir à deux des couleurs, participant ainsi à la complexité de la couleur parodique.

Cette tentative de définition de la parodie constitutive partage la même démarche que les définitions existantes : elle s'efforce elle aussi de répondre à la question «quels sont les textes qui sont des parodies ?». En cela, ces définitions donnent lieu à des poétiques fermées pour qui n'appartiennent à la parodie que des textes *a priori* marqués du sceau générique.⁸ Je vais maintenant me pencher sur un deuxième aspect, que les théories existantes de la parodie ne prennent pas en compte et qui est pourtant indispensable à l'élaboration d'une poétique plus complète de la parodicité : le régime conditionnel.

2. Le régime conditionnel de la parodicité

Calquons-nous une fois de plus sur l'approche genettienne de la littérarité en posant la question «à quelles conditions ou dans quelles circonstances un texte peut-il, sans modification interne, *devenir* [une parodie] ?» et, inversement, «à quelles conditions ou dans quelles circonstances un texte peut-il, sans modification interne, *cesser d'être* [une parodie] ?».⁹ Afin d'éviter toute confusion, une remarque s'impose, que nous avons déjà évoquée dans notre définition du régime constitutif de la parodie : si une parodie PA (= constitutive) n'est pas identifiée comme telle par le lecteur, elle cesse d'être (selon une

⁸ *Fiction et diction*, p. 26.

⁹ *Ibid.*, pp. 14-15.

approche phénoménologique de l'acte de lecture) une parodie. Dans ce cas, il ne s'agit pas d'une parodie conditionnelle mais d'une parodie constitutive non identifiée. Le seul facteur de «conditionnalité» des parodies constitutives va résider au niveau de leur dimension pragmatique et non de leur nature. Plus précisément : les parodies constitutives sont «conditionnelles» à cause du lecteur non averti alors que, comme nous allons le voir, les parodies conditionnelles le sont grâce au (ou à cause du) lecteur (trop?) averti ou zélé. On appréciera la différence. La «conditionnalité» peut ainsi renvoyer à deux pôles opposés du processus de réception. Pour en revenir à la question posée au début de ce chapitre, la théorie qui sous-tend cette interprétation est la théorie conditionaliste [de la parodicité].¹⁰ Elle remplace la question «qu'est-ce que la parodie ?» par «*quand y a-t-il parodie ?*». Cette poétique sera «plus instinctive et essayiste que théoricienne».¹¹ Le principe «je considère comme littéraire tout texte qui provoque chez moi une satisfaction esthétique» ou «est littéraire ce que je décrète tel» va devenir : «je considère comme *parodique* tout texte qui provoque chez moi un écho à un autre texte ou à un genre» ; «est *parodique* ce que je décrète tel».¹² *Cette poétique dépend de l'activité herméneutique du lecteur et non de l'intention de l'auteur.*

Une telle approche de la parodie n'est évidemment pas sans rappeler certains aspects de la théorie de l'intertextualité, notamment les conceptions de Riffaterre et Barthes. Si la parodie constitutive avait été mise en relation avec l'«intertextualité obligatoire», la parodie conditionnelle peut quant à elle être assimilée à une intertextualité beaucoup plus souple, plus ouverte, qui s'appuie essentiellement sur la décision du lecteur. Je renvoie ici à ma partie consacrée à l'intertextualité et à l'exemple volontairement extrême de Barthes qui déclare retrouver Proust dans Stendhal. Or, il est sans doute surprenant que cette approche purement herméneutique de la parodie n'ait jamais été dérivée des théories de l'intertextualité qui prenaient elles en compte une telle dimension. Les théories existantes de la parodie n'ont en effet jamais exploré de façon exhaustive le domaine complexe de la pragmatique de la parodie : si elles ont consciencieusement étudié le processus de décodage ou d'échec du décodage des signaux envoyés par l'auteur – et établi la notion de compétence du lecteur –, elles n'ont jamais envisagé le cas où le lecteur «créait» en quelque sorte sa parodie, choisissait une grille de lecture parodique.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 26.

¹² *Ibid.* pp. 26-27.

La parodie devient une approche textuelle possible, un choix d'interprétation. Ce régime conditionnel, potentiel, ne rejette pas pour autant la possibilité que l'auteur ait eu une intention parodique. D'où les deux hypothèses suivantes :

- le texte est animé d'une intention parodique, c'est-à-dire que l'auteur avait bel et bien l'intention de transformer ou d'imiter un texte ou un genre, avec l'effet comique qui en résulte. Mais cette intention est dissimulée, incertaine, indécidable, en l'absence d'une confirmation de l'auteur.
- le texte n'est animé d'aucune intention parodique; mais cette absence d'intention ne peut pas non plus être prouvée.

Dans les faits, les deux hypothèses semblent n'en former qu'une : c'est l'indécidable qui règne. La parodie jaillit dans les deux cas d'une interprétation du lecteur. C'est à lui de faire un choix, de «remplir les blancs laissés par le texte» d'une façon ou d'une autre.¹³ Il s'agit là d'une approche phénoménologique de l'acte de parodie. Le lecteur opte ou non pour une parodie qui existe ou non. Notons cependant que dans le premier cas (intention parodique présente), PB est apparemment très proche de PA : un certain nombre d'indices sous-tendent l'interprétation parodique ; il suffirait d'un catalyseur (= preuve irréfutable de l'intention parodique comme par exemple un «aveu» de l'auteur dans des écrits métatextuels) pour que la parodie conditionnelle ne devienne une parodie constitutive. Mais ce catalyseur est absent. PB, par définition, est en état de constante oscillation, tend vers PA mais ne bascule pas. Si les parodies constitutives peuvent faire coïncider l'intention de l'auteur avec un travail de décodage bien accompli par le lecteur, les parodies conditionnelles sont quant à elles le résultat de l'engagement personnel du lecteur.

Résumons la situation de la façon suivante :

- **PA (parodie constitutive)**

1) *lecteur non averti* : échec du décodage ; la parodie n'est pas identifiée comme telle. C'est là le seul facteur de conditionalité des parodies constitutives.

2) *lecteur averti* : le lecteur a activé un certain nombre de «cadres intertextuels» ou «intertextual frames» en effectuant un parcours («walk») bien précis : «to identify these frames the reader had to 'walk', so to speak, outside the text, in order to gather intertextual support [...] I call these interpretative moves *inferential walks* : they are not mere whimsical initiatives on the part of the reader but are elicited by discursive structures and foreseen by

¹³ Voir Wolfgang Iser, *The Act of Reading* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1978).

the whole textual strategy as indispensable components of the construction of the *fabula*».¹⁴ Le décodage est «réussi» (à nuancer toutefois, car le décodage peut être plus ou moins complet).¹⁵ Le problème de l'adhésion du lecteur au projet parodique de l'auteur se pose d'autre part, qui vient, selon Grojnowski, compromettre la réussite de la parodie.¹⁶ Pour lui, la parodie ne devient efficiente qu'à une double condition : a) que l'imitation du modèle soit reconnue ; b) qu'une fois l'imitation perçue, la dérision soit approuvée.

• **PB (parodie conditionnelle) :**

1) lecteur non zélé ou non soupçonneux : «échec» de la lecture parodique et non du décodage. Mais le terme «échec» semble inadéquat. Parlons plutôt de lecture non parodique.

2) lecteur zélé ou soupçonneux ou «superlecteur» : choix de lecture parodique, engagement personnel. Il est le capteur de signaux brouillés, ambigus présents dans le texte et qu'il déchiffre et interprète en relation avec un hypotexte supposé. Nous sommes au cœur de la critique interprétative. Les parodies conditionnelles PB correspondent à ce que l'on pourrait appeler *l'ère du soupçon parodique*. Si les dimensions structurelles, pragmatiques et idéologiques sont d'égale importance pour les parodies constitutives, nous voyons que la dimension pragmatique l'emporte de loin quant aux parodies conditionnelles.

Un grand nombre de textes sont concernés par cette poétique conditionaliste de la parodicité : en fait, tous les textes où l'hypertextualité, loin d'être massive et déclarée comme chez de nombreuses parodies constitutives PA, est «officieuse», potentielle. Comme le fait remarquer Genette pour la poétique conditionaliste de la littérature, il s'agit d'une poétique plus élitiste dans son principe même.¹⁷ En effet, si dans le cas des parodies constitutives on peut distinguer deux responsables de la parodie (auteur + lecteur), le (super)lecteur des parodies conditionnelles est seul responsable (en l'absence de preuve du contraire, et même si ce lecteur s'efforce de démontrer que la dimension parodique est intentionnelle, voulue par l'auteur).

D'autre part, cette poétique est plus dangereusement glissante en ce sens qu'elle comporte le risque de voir de la parodie partout. Le superlecteur peut en effet être coupable

¹⁴ Umberto Eco, *The Role of the Reader* (Bloomington : Indiana University Press, 1979), p. 32.

¹⁵ Geneviève Idt, «La parodie : rhétorique ou lecture?», *Le Discours et le sujet*, 3 (1972-73) : voir les trois étapes du décodage décrites dans l'article.

¹⁶ Daniel Grojnowski, *Aux Commencements du rire moderne : l'esprit fumiste*.

¹⁷ *Fiction et diction*, p. 27.

de sur-identification, de surcodage. Umberto Eco aborde ce problème pour l'intertextualité: «Intertextual knowledge can be considered a special case of overcoding and establishes its own intertextual frames».¹⁸ Il cite également le cas du «surcodage idéologique» où le lecteur impose une structure et a recours à un code «aberrant» («where 'aberrant' means only different from the ones envisaged by the sender») pour déchiffrer le texte.¹⁹ Il s'agit là d'un risque de récupération, de dérapage idéologique à éviter. Le procédé de «parodisation» de textes semble donc être plus ou moins légitime selon l'amplitude et la vraisemblance des signaux parodiques potentiels.

Tout en condamnant lui aussi tout surcodage idéologique qui viendrait transgresser les intentions de l'auteur, Bakhtine offre les moyens de légitimer une lecture parodique. Selon lui, le degré de parodisation d'un texte est très variable et aléatoire selon les âges.²⁰ Et il en est de même des intentions de l'auteur : «les intentions de l'auteur [se] meuvent selon une courbe, les distances entre le discours et les intentions changent constamment, c'est-à-dire que l'angle de réfraction se modifie».²¹ Le discours «résonne» ainsi de façons différentes et le lecteur peut légitimement procéder à une réaccentuation parodique :

Dans les réaccentuations de cet ordre, il n'y a pas violation brutale de la volonté de l'auteur. On peut dire que le processus a lieu *dans la représentation même*, et non plus seulement dans les conditions nouvelles de la perception. Celles-ci n'ont fait qu'actualiser les virtualités de la représentation, qui s'y trouvaient déjà.²²

Bakhtine légitime par là même notre régime de parodicité conditionnelle : la lecture (ou réaccentuation) parodique vient *actualiser, activer* les virtualités, les potentialités parodiques qui sont présentes dans le discours. La parodisation devient un mode de représentation.

La poétique conditionaliste de la parodicité renvoie à «la capacité d'un texte dont la fonction originelle, ou originellement dominante, n'était pas d'ordre [parodique], à survivre à cette fonction, ou à la submerger du fait d'un jugement de goût individuel ou collectif qui fait passer au premier plan» [sa dimension parodique].²³ Il s'agit dans une certaine mesure de «récupération parodique». Le champ de la parodicité traditionnelle est en perpétuelle extension. Ainsi est-il beaucoup plus facile à un texte d'entrer dans le champ

¹⁸ *The Role of the Reader*, p. 21.

¹⁹ *Ibid.*, p. 22.

²⁰ «Du discours romanesque», in *Esthétique et théorie du roman*, p. 225.

²¹ *Ibid.*, p. 230.

²² *Ibid.*, p. 231.

²³ *Fiction et diction*, p. 28.

parodique que d'en sortir. En effet, comme le souligne Genette pour la littérarité, si la poétique conditionaliste a par définition le pouvoir de rendre compte des parodicités conditionnelles, ce pouvoir ne peut s'étendre au domaine des parodicités constitutives.²⁴ Ces dernières sont et seront toujours des parodies – de par leur nature – et nulle interprétation ne peut changer ce fait (les seules discussions «permises» étant sur la définition même de cette parodie constitutive).

En attirant l'attention sur les notions de parodicité constitutive et de parodicité conditionaliste, j'espère avoir démontré que la parodicité est un «phénomène pluriel» qui exige donc une «théorie pluraliste».²⁵ Cette théorie pluraliste a pour fonction de rendre compte des multiples façons qu'a un texte donné (ou, plus largement, une pratique verbale ou non) d'être parodique ou d'être perçu comme tel. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que Genette lui-même nous offre, dans son approche de la littérarité, les outils pour aller au-delà du formalisme pur et dur qui était le sien dans son étude de l'hypertextualité en général et de la parodie (*Palimpsestes*). Il légitime en quelque sorte, dans sa définition du régime conditionnel de la littérarité (régime que je me suis empressée de transposer dans le domaine de la parodie), une approche herméneutique qu'il condamnait sans appel dans *Palimpsestes* :

Moins l'hypertextualité d'une œuvre est massive et déclarée, plus son analyse dépend d'un jugement constitutif, voire d'une décision interprétative du lecteur [...] Je puis [...] traquer dans n'importe quelle œuvre les échos partiels, localisés et fugitifs de n'importe quelle autre, antérieure ou postérieure. Une telle attitude aurait pour effet de verser la totalité de la littérature universelle dans le champ de l'hypertextualité, ce qui en rendrait l'étude peu maîtrisable ; mais surtout, elle fait un crédit, et accorde un rôle, pour moi peu supportable, à l'activité herméneutique du lecteur – ou de l'architecteur. Brouillé depuis longtemps, et pour mon plus grand bien, avec l'herméneutique textuelle, je ne tiens pas à épouser sur le tard l'herméneutique hypertextuelle.²⁶

Le régime conditionnel de la littérarité tel qu'il est posé dans *Fiction et diction* semble donc venir sceller une réconciliation tardive (et sans doute partielle) entre Genette et l'herméneutique...

Bien qu'ayant une visée générale qui déborde le simple cadre de la littérature naturaliste, les deux régimes de la parodicité établis ici répondent parfaitement aux pratiques textuelles que je vais explorer dans cette thèse. Ces dernières semblent en effet

²⁴ *Ibid.*, p. 29.

²⁵ *Ibid.*, p. 31.

²⁶ *Palimpsestes*, pp. 18-19.

appeler une telle distinction théorique entre parodie constitutive et parodie conditionnelle. Là où une seule des branches théoriques peut suffire à rendre compte d'une pratique littéraire donnée, la problématique parodie / naturalisme va nous conduire à décliner les deux : la définition de la parodie constitutive PA fournie dans ce chapitre servira de support théorique à l'analyse des parodies de réception (P1) ; de même, la parodie conditionnelle PB sera appliquée à l'auto-parodie naturaliste (P2) dans une troisième partie. Mais il est temps d'examiner les parodies (constitutives) d'un peu plus près : la partie suivante leur sera intégralement consacrée.

DEUXIEME PARTIE:

PARODIES DE RECEPTION, PARODIES-PARASITES ?

CHAPITRE IV : UNE VAGUE PARODIQUE MASSIVE ET MULTIGÉNÉRIQUE

1. Présentation générale et mise au point méthodologique

Dans cette partie, je vais me consacrer intégralement à l'exploration des multiples pratiques parodiques qui s'intègrent dans le contexte de réception de la littérature naturaliste. Ces parodies s'étalent entre 1879 et 1890, avec une concentration intense autour de 1879, date de l'adaptation théâtrale de *L'Assommoir*. Elles exploitent et contribuent, à leur manière, au succès de scandale du naturalisme et viennent surtout se greffer sur les œuvres de Zola (romans et adaptations théâtrales) : ces parodies éphémères se comportent ainsi comme des parodies-ricochets, voire des parodies-parasites. Elles profitent entre autres de la prolifération des revues comiques et satiriques dans les années 1880 et abondent dans des revues comme *Le Chat Noir*, *La Caricature*, *La Lune rousse*, *L'Hydropathe*, pour ne citer que les plus célèbres. Mais elles se présentent également sous forme de pièces de théâtre, pantomimes, chansons, caricatures... Si elles jouent un rôle prépondérant dans le processus de réception de la littérature naturaliste, elles participent, plus généralement, à l'«épidémie de rire» qui a marqué les vingt dernières années du XIX^e siècle. L'apogée du naturalisme coïncide en effet avec la mode des clubs et cabarets où la pratique parodique est fort répandue. C'est là qu'est né l'humour dit fumiste, et comme nous le verrons, les parodies du naturalisme ont un fumet fumiste indéniable.

La parodie constitue une facette essentielle du processus de réception du naturalisme. Et pourtant, singulièrement, elle est occultée dans la plupart des études de réception qui privilégient ou l'aspect de polémique directe ou les caricatures. Cette polémique «directe» («directe» par rapport à la parodie, mais «indirecte» dans le sens où les protagonistes ont recours à la presse) ou «bataille littéraire» établit une ligne de démarcation entre partisans et ennemis acharnés du naturalisme. Dans les articles dont regorgent les journaux de l'époque, le ton est plus souvent agressivement polémique que froidement critique. Les caricatures représentant les écrivains naturalistes (et surtout Zola) vaquant à des occupations plus ou moins sinistres se multiplient.

Parallèlement à cette (sur-)production d'articles polémiques et autres caricatures satiriques se situe notre déferlement parodique. Il est lui aussi souvent le fait de petits

écrivains ou journalistes travaillant pour les revues et journaux, parfois sous le couvert d'un pseudonyme. Le nom du naturaliste Paul Bonnetain ne manquera pas de retenir notre attention. On trouvera aussi une parodie d'Alphonse Allais et, sans grande surprise, plusieurs parodies de spécialistes (oubliés) du spectacle comique comme Félix Galipaux, Charles Blondelet ou Félix Baumaïne. Jules Jouy, «auteur de dizaines de petits textes insolites [qui] aimait à chanter ses œuvres au piano» lors des séances du Chat Noir, signera les paroles de plusieurs de nos chansons (notamment «La Terre», chanson-hommage dédiée à Zola).¹ En prenant la pratique parodique en considération, nous allons établir un lien significatif entre le destin hypertextuel des œuvres naturalistes et le processus de réception de ces œuvres. Cette perspective va notamment enrichir et affiner l'éventail des réactions.

En ce qui concerne l'approche théorique, ces parodies vont reposer entièrement sur la notion de parodicité constitutive définie dans le chapitre précédent. Ce sont des parodies constitutives ; elles sont parodiques par nature, par essence et, comme nous le verrons, l'intentionnalité des auteurs respectifs n'est jamais mise en doute. Ces parodies vont donc répondre à la définition suivante : «toute transformation ou imitation animée d'un effet comique (même minimal) et animée d'une intention (de l'auteur), qui affecte un texte ou un genre donné». Sont donc exclus plagiat, citation, allusion, satire «pure» (dont les cibles sont exclusivement extra-littéraires), caricatures satiriques (par opposition aux caricatures parodiques qui visent certains personnages ou scènes de romans naturalistes et méritent donc d'être examinées sous l'angle de la parodie), et pastiche «pur» (imitation sans fonction satirique, si un tel genre, différent du plagiat, existe réellement). Le pastiche (ou pastiche satirique ou «charge») est inclus ici en tant que parodie de style.

Je voudrais maintenant expliciter et justifier la méthode qui m'a permis d'établir la bibliographie parodique qui se trouve à la fin de cette étude. Cette bibliographie n'a d'ailleurs aucune prétention à l'exhaustivité : l'exploration systématique de la presse de l'époque, et notamment des innombrables revues comiques et satiriques, permettrait sans aucun doute de récolter quelques spécimens supplémentaires. Le corpus proposé est néanmoins assez riche et varié pour permettre une analyse de ce phénomène parodique. Il vient tout d'abord compléter les parodies mentionnées dans leurs articles respectifs par Daniel Compère, Owen Morgan et Alain Pagès, Frédéric Robert, Clive Thomson, et Jean Watelet. Pour les parodies théâtrales, l'ouvrage de Seymour Travers s'est avéré être une

¹ Jean-Claude Carrière, *Humour 1900* (Paris : J'ai Lu, 1963), p. 302.

mine d'informations. Outre les quelques titres mentionnés par les bibliographies sur Zola, l'essentiel de nos trouvailles parodiques proviennent ensuite de trois sources.

La première est le musée Carnavalet où sont conservés les recueils Henry Céard. Ce dernier avait en effet réuni toutes les caricatures de Zola qui lui étaient tombées entre les mains et s'était lancé dans une recherche sur l'iconographie du naturalisme. Mais même si l'accent est mis sur l'iconographie zolienne, les recueils Céard, qui se présentent sous la forme de cinq gros dossiers ou cartons, contiennent également des parodies, des chansons, voire des numéros entiers de certaines revues comiques de l'époque (*La Nouvelle Lune* et *La Caricature*, entre autres). Le dossier 4 renferme un numéro du journal *Le Zola* (17 mars 1883) où l'on peut lire une parodie de Maupassant «Le jupon brodé» et une de Bonnetain «Charlot s'embête, signé Emile Zola». On trouve encore dans le dossier 5 le premier fascicule des «Chansons poilantes» d'Alcanter et Saint-Jean (1892). La quantité de matériel est certes considérable mais la démarche de Céard ne présente aucun caractère systématique. Plusieurs numéros de revues comiques, qui contiennent caricatures et parodies de Zola, ne sont pas présents.

Le département de la censure des Archives nationales constitue une deuxième source de parodies ; c'est là que nous avons déniché une grande majorité des parodies théâtrales : «Le Bal de l'Assommoir» (reproduit dans l'appendice), «Un Chapitre de l'Assommoir», «Trois pages de l'Assommoir», «L'Assommoir de Veaubraisé», «L'Assommoir des Marionnettes» et «Oh ! Nana !».² Ces parodies sont toutes manuscrites et n'ont jamais été publiées.

Notre troisième grande source parodique permet de donner un caractère plus rigoureux à cette recherche bibliographique. Il s'agit en effet de l'exploration systématique de deux grandes revues comiques de l'époque, *Le Chat Noir* et *La Caricature*, depuis leur création jusqu'en 1893. 1893 est l'année de publication du *Docteur Pascal* qui vient mettre fin à la série des *Rougon-Macquart* ; le naturalisme ne provoque quasiment plus de remous, la célèbre enquête de Jules Huret (1891) le donne même pour mort. Il semble donc légitime d'arrêter là notre quête de parodies de réception. Il faut d'ailleurs ajouter, en faveur de ce choix, que le nombre de parodies récoltées dans les années 1890-1893 est infime et laisse donc entrevoir un résultat encore plus faible dans les années qui suivent. Les deux revues

² La parodie théâtrale «Les Gommeux de l'Assommoir», mentionnée dans notre bibliographie, est censée se trouver aux Archives nationales. Nous n'avons pas réussi à la trouver dans le carton qui lui était assigné.

choisies se caractérisent par leur longévité et leur qualité (les deux n'étant pas sans rapport). *La Caricature* s'étale de 1880 à 1904 et *Le Chat Noir* de 1882 à 1897.

La Caricature a été fondée et dirigée par le dessinateur et caricaturiste Albert Robida, illustrateur des œuvres de Rabelais et auteur (texte et dessin) de nombreux albums comiques d'anticipation comme *Le XXe siècle* (1883) et *La Guerre au XXe siècle* (1887). *La Caricature* est la troisième du nom : son prédécesseur le plus célèbre, considéré comme le prototype du journal satirique illustré, avait été créé en 1830. *La Caricature* de Robida est essentiellement composée de dessins et caricatures accompagnés d'un support textuel plus ou moins extensif. Texte et image sont complémentaires et inséparables. Souvent, les parodies en prose de *La Caricature* citées dans la bibliographie servent de légendes à des caricatures ou vignettes de Robida. *La Caricature* aborde tous les sujets d'actualité et de mœurs : des bains de mer à la littérature, en passant par la bicyclette et «la musique de Richard Wagner et ses terribles effets» (27 mars 1880), sans oublier des fantaisies «visionnaires» comme «La guerre au XXe siècle» (27 octobre 1883) qui illustre et commente «le conflit australo-mozambiquois» et décrit les différentes armes utilisées (du «ballon performateur» au tank aéroglysieur). Dans ce pot-pourri parodico-absurde, la littérature naturaliste est une cible de choix, comme la bibliographie le prouve.

L'autre revue parcourue exhaustivement depuis sa création jusqu'en 1893 est l'incontournable *Chat Noir*. Fondée en 1882 par Rodolphe Salis, cette revue est le pendant fidèle du célèbre cabaret du même nom. L'hydropathe Emile Goudeau en est le rédacteur en chef. Alphonse Allais est lui, avec Salis, l'un des piliers de la revue. Mais des personnalités aussi variées que Verlaine, Maurice Rollinat, Germain Nouveau, Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé et Jules Renard ont participé à la revue. *Le Chat Noir* répond à un parti pris de fantaisie qui prend des formes multiples : courts récits ou contes, poèmes, dessins de Steinlen ; des pseudo-causeries scientifiques aux «Coquecigrues chatnoiresques pour rendre fou le lecteur», *Le Chat Noir*, comme *La Caricature*, touche un peu à tout – même s'il est un brin plus littéraire. En faisant le pari (réussi) que le naturalisme suscite de nombreuses parodies dans les revues satiriques et comiques de l'époque, on peut légitimement s'attendre à ce que ces deux revues soient des viviers à parodies ; vu leur longévité, elles permettent d'autre part de localiser l'épicentre parodique et d'étudier l'étendue des répercussions sur une longue période.

D'autre part, comme c'est la représentation théâtrale de *L'Assommoir*, en 1879, qui a provoqué le plus de réactions et qu'elle est suivie de près par la publication de *Nana* (1880), il était indispensable d'«insister» plus particulièrement sur les deux années non couvertes par *La Caricature* (pour 1879 du moins) et *Le Chat Noir* : 1879 et 1880. C'est ce que nous avons fait en explorant *L'Hydropathe* et *La Lune rousse*. La parution de *L'Hydropathe* correspond justement à cette courte période de deux ans. *L'Hydropathe*, «journal littéraire illustré» fondé par Emile Goudeau, est le journal du «Cercle des Hydropathes», l'un des nombreux clubs du Quartier latin où se réunissent étudiants, poètes et artistes. Bien qu'il n'en ait pas le potentiel, *L'Hydropathe* a un fort avant-goût de *Chat Noir*.

La Lune rousse est un journal de caricatures fondé en 1876 par André Gill. Ce dernier a également fondé *La Petite Lune*, qui fusionne avec *La Lune rousse* le 15 juin 1879 et *La Nouvelle Lune* qui remplace *La Lune rousse* en 1880. André Gill a aussi créé *L'Eclipse* et, selon le *Grand Larousse Universel*, avec ses caricatures et portraits-charges de personnalités du Second Empire et de la III^e République, il fut des dessinateurs les plus redoutés de son époque. André Gill mourut malade mental en 1885. Comme on peut le deviner, Zola ne sera pas épargné par Gill et «Les Lunes» recèlent, entre autres, de nombreuses caricatures parodiques et satiriques portant sur le naturalisme et ses adeptes.

Enfin, dernière remarque concernant le domaine de recherche qu'il a fallu couvrir afin d'élaborer notre bibliographie des parodies de réception du naturalisme : une revue, bien que très éphémère, ne pouvait manquer d'attirer notre attention, il s'agit bien sûr de *L'Assommoir* (puis *L'Assommoir républicain*), «hebdomadaire politique satirique et littéraire». Philippe Jones nous fournit une description détaillée de ce journal :

Le premier numéro paraît le 28 novembre 1880 sur 8 pages in-folio et se vend 10 centimes. Le titre comporte une vignette dessinée par Pasquin et montrant la République fouettant des jésuites et des bonapartistes. A partir du 9 janvier 1881, il change de format, devient grand in-folio et s'intitule *L'Assommoir républicain* avec, comme rédacteur en chef, Michel Anizo. Il cesse de paraître le 3 avril de la même année. Journal républicain, comme son titre l'indique, il s'en prend au cléricalisme et attaque les bonapartistes et les royalistes. La partie illustrée est de Pasquin et de G. Darré. Elle comporte des caricatures de mœurs, d'actualité politique, des charges des prétendants, des portraits-charges d'hommes politiques et aussi, le 6 mars 1881, une «Apothéose de Zola» par Pasquin.³

³ Philippe Jones, *La Presse satirique illustrée entre 1860 et 1890* (Paris : Institut Français de Presse, 1956).

Ce journal est un parfait exemple de récupération et de détournement, par la parodie, du roman de Zola et du naturalisme en général. Le journal contient entre autres une «Chronique de Gueule d'Or» (politique), et une sorte de feuilleton pseudo-naturaliste intitulé «Le Ventre du peuple, signé le Vieux à Nana» et constitué de différents épisodes : «Le Vidangeur et la Boueuse», «La Fin d'un pauvre Bougre», etc. On peut également mentionner au passage la publication de deux journaux algériens (d'Alger et Oran) intitulés tous deux *L'Assommoir*.⁴

2. Formes de la parodie

L'originalité de l'approche va sans doute résider dans la prise en considération des diverses formes de la parodie : le résultat de l'activité parodique peut être un matériau non verbal, c'est-à-dire non littéraire, comme une caricature, ou partiellement littéraire comme une chanson, une pantomime, etc. Quant aux productions littéraires, elles seront en prose, en vers, en pièces de théâtre... Nous allons assister à une véritable explosion des formes parodiques. La parodie de réception du naturalisme sera protéiforme ou ne sera pas. Prendre en compte ces différentes formes est la seule approche fructueuse dans le cadre de notre sujet. L'éclatement de la forme n'est en aucun cas synonyme de perte de spécificité de la parodie. En effet, les diverses manifestations parodiques se complètent et s'illuminent mutuellement pour fournir une interprétation cohérente et nuancée d'un aspect essentiel de la réception de la littérature naturaliste. Il ne saurait par exemple être question d'étudier les parodies en prose ou en vers publiées dans les revues comiques et de laisser de côté les chansons et petites pièces de théâtre. Ce sont ces manifestations parodiques dans leur ensemble qui vont constituer la toile de fond qui viendra modifier ou éclairer d'une lumière différente les textes et le genre parodié.

Mais une question épineuse reste à soulever en ce qui concerne la mise en application de cette approche : le critique littéraire peut-il légitimement, et efficacement, pénétrer dans le domaine du para-littéraire et analyser des formes de parodies qui échappent ou complètement à son champ d'action telles les caricatures, ou partiellement, telles chansons, pantomimes, etc.? Comme Genette le note à propos des illustrations, leur étude excède les moyens du simple «littéraire» qui ne possède pas les compétences

⁴ John Grand-Carteret, *Zola en images* (Paris : Juven, 1908), p. 131.

techniques et iconologiques nécessaires.⁵ Il en est de même pour les chansons : dans son article sur les chansons de *L'Assommoir*, Robert Lethbridge se demande «how exactly we should assimilate songs divested of their musical score; or whether we ever do so».⁶ C'est donc «avec une certaine témérité et avec une certaine trépidation que le critique littéraire s'aventure dans cette 'zone indécise'».⁷ Mais il est possible de contourner, au moins partiellement, cet obstacle théorique. Les images, les chansons (même sans musique), les pantomimes (même sans leur gestuelle) n'en demeurent pas des «lieux où se manifestent des significations, même si les systèmes signifiants sont totalement indépendants les uns des autres».⁸ Or, si la parodie confronte en principe des objets de même nature sémiotique⁹ et se fonde par exemple sur une relation de texte à texte ou d'œuvre picturale à œuvre picturale, l'étanchéité d'un système sémiotique à l'autre n'est pas totale : un transfert d'isotopies peut s'effectuer au niveau du contenu.¹⁰ C'est donc sur ce contenu que peut porter l'analyse : il s'agira par exemple d'identifier les éléments du roman parodiés par certains dessins ou caricatures et la fonction de la distorsion parodique. Pour les chansons et opéras, on perd bien entendu la dimension sonographique, mais le support textuel (quand il n'a pas disparu) demeure et se prête à l'analyse. Par contre, bien sûr, à l'intérieur d'un même système sémiotique, la parodie portera autant sur l'expression que sur le contenu. Grâce à l'identification des cibles et des principales stratégies parodiques, nous allons essayer d'extraire le maximum de signification d'un corpus constitué de matériaux particulièrement composites. Une remarque : bien que l'iconographie parodique (souvent distincte de l'iconographie satirique, même si les deux se rencontrent parfois) mérite, comme nous venons de le démontrer, de figurer dans une étude sur les parodies du naturalisme, nous avons choisi de l'écarter, au moins partiellement, de notre champ d'investigation. Il semble en effet peu judicieux de scinder le domaine iconographique en deux (satirique / parodique) : l'iconographie naturaliste, et principalement zolienne, constitue un domaine à part entière et nécessite une étude séparée. Je me contenterai donc d'utiliser les caricatures parodiques ou à titre d'illustrations ou à titre de support, c'est-à-

⁵ Gérard Genette, *Seuils* (Paris : Seuil, 1987), p. 273.

⁶ Robert Lethbridge, «Reading the Songs of *L'Assommoir*», *French Studies*, XLV, 4 (octobre 1991), p. 434.

⁷ Voir David Baguley, «L'iconographie de *L'Assommoir* : le statut de l'image», *Les Cahiers Naturalistes*, 66 (1992), p. 141.

⁸ Jean-Pierre Leduc-Adine, *Les Cahiers Naturalistes*, 66 (1992), p. 8 (introduction).

⁹ Voir Emile Benveniste, *Eléments de linguistique générale*, 2 (Paris : Gallimard, 1974 : ch. 3, «Sémiologie de la langue», 1969).

¹⁰ Voir Daniel Grojnowski, *Aux Commencements du rire moderne : l'esprit fumiste* (Paris : José Corti, 1997), p. 110.

dire lorsqu'elles sont couplées à un texte et donc indispensables à la compréhension de ce dernier.

La première constatation qui s'impose concernant la forme des parodies de réception immédiate du naturalisme est leur formidable diversité. Il s'agit là de l'une des caractéristiques les plus frappantes des P1 : la parodie semble investir tous les genres possibles ; l'explosion numérique s'accompagne pour ainsi dire d'une explosion générique. Et cette multigénéricité rend toute tentative taxinomique fort aventureuse. Dans ce fouillis parodique, nous allons nous efforcer de distinguer six formes ou catégories :

- [1] courts «récits» en prose
- [2] romans
- [3] poèmes
- [4] caricatures
- [5] œuvres à destination scénique
- [6] chansons

Cette classification est légèrement différente des catégories retenues dans la bibliographie pour des raisons d'ordre pratique : les romans ne représentent qu'une part très restreinte du corpus et ne nécessitent donc pas une place à part entière dans la bibliographie. Ils ont ainsi été regroupés sous l'étiquette plus générale «prose». La raison pour laquelle la parodie n'a pas investi le roman de façon massive réside sans aucun doute dans le caractère de réaction immédiate, «à chaud» de notre phénomène parodique. Il faut réagir vite et le roman, ne serait-ce que par des contraintes de longueur, convient mal à cette pragmatique du ricochet. Si les étiquettes [2], [3], [4] et [6] ne posent pas de problèmes particuliers, [1] et [5] méritent quelques éclaircissements.

[1] correspondra donc à tous les morceaux de prose, souvent courts – de quelques lignes pour les légendes qui accompagnent vignettes et caricatures, à quelques pages – que l'on trouve en abondance dans les revues comiques de l'époque. Ce sont surtout les étiquettes génériques apposées par les parodistes eux-mêmes qui méritent de retenir l'attention : les pseudo «document naturaliste», «examen naturaliste», «roman naturaliste» se présentent le plus souvent sous la forme d'un extrait, ou d'un «chapitre». Ces étiquettes génériques renvoient à autant de stratégies textuelles et fonctionnent comme un contrat parodique, je reviendrai sur ce point.

Ces morceaux de prose se caractérisent donc eux aussi, comme les parodies dans leur ensemble, par une grande variété. Je me pencherai sur le mode d'action parodique dans la partie consacrée aux stratégies textuelles récurrentes. La diversité est encore plus frappante au niveau de la portion [5]. L'étiquette «œuvres à destination scénique» dissimule en effet un foisonnement générique. Et la frontière est parfois fort fragile et perméable entre ces différents genres, souvent considérés comme mineurs. Il est intéressant de noter que les parodistes ont une fois de plus incorporé une donnée générique dans le titre même et l'on trouve pratiquement autant d'indications génériques qu'il y a de titres : «ambigu-parodie», «vaudeville», «pantomime réaliste, bachique et chorégraphique», «parodie-pantomime», «pantomime naturaliste», «guignolade», «fantaisie naturaliste», «parodie-opérette», «ballet»... On peut se demander si l'apposition de l'adjectif «naturaliste» avec les termes «pantomime» ou «fantaisie» ne fonctionne pas comme oxymore. Mais afin de comprendre en quoi les parodies scéniques du naturalisme vont consister, il est nécessaire de définir ces genres dits mineurs qui s'épanouissent au sein du théâtre du XIXe siècle.

- *La pantomime*

La pantomime, «représentation théâtrale où la parole est entièrement remplacée par des gestes et des attitudes diverses» (*Grand Larousse Universel du XIXe siècle*), connaît, avec des hauts et des bas, une vague de popularité au XIXe siècle. Il suffit pour s'en rendre compte de consulter la liste de scénarios de pantomimes compilée par Robert Storey.¹¹ Outre le fait qu'elle constitue l'un des genres de la parodie du naturalisme – voir dans la bibliographie *L'Assommoir*, parodie pantomime en cinq tableaux du Cirque Franconi et *Viande et farine*, pantomime naturaliste des Hanlon-Lees –, elle mérite un détour pour avoir passionné les naturalistes eux-mêmes, poussant certains d'entre eux jusqu'à l'écriture de textes de pantomimes. Pour les rapports complexes qu'elle entretient avec le naturalisme, je m'attarderai davantage sur la pantomime que sur le vaudeville ou l'opérette.

Un grand mime, Jean-Gaspard Debureau – immortalisé sous les traits de Jean-Louis Barrault dans le film de Marcel Carné, *Les Enfants du Paradis* – a marqué l'histoire de la

¹¹ Robert Storey, *Pierrots on the Stage of Desire : Nineteenth-Century French Literary Artists and the Comic Pantomime* (Princeton : Princeton University Press, 1985).

pantomime au cours de la première moitié du XIX^e siècle. Debureau a incarné quatre grands types de Pierrots qui correspondent à autant de sous-genres de la pantomime :

The first is the *pantomime-mélodrame*, more and more commonly in dialogue, though Pierrot is always mute. The second [Champfleury] calls the *pantomime-réaliste*: «the action adheres to the reproduction of scenes from everyday life». The third is the *pantomime-féerie*, whose genii and fairies have replaced l'Amour of the initial, more primitive scenarios. We may add a fourth, rather minor, type : the *pantomime-villageoise*, in which Pierrot is the protagonist, and sometimes victim, of a little *drame rustique*.¹²

Debureau s'est surtout rendu célèbre pour deux types de pantomimes, la pantomime-réaliste et la pantomime-féerie où règnent le surnaturel et ce que Robert Storey qualifie de «dreamlike structural incoherence».¹³ On retrouve deux types de spectacle très similaires à l'époque du naturalisme. La «pantomime-réaliste» subsiste sous les mêmes forme et étiquette ; elle s'enrichit seulement d'une «pantomime naturaliste» sur laquelle nous reviendrons. Quant à la «pantomime-féerie», qui selon Storey disparaît complètement après la mort de Debureau, elle se réincarne d'une certaine façon dans la «féerie» tout court décrite par Zola dans *Le Naturalisme au théâtre* :

La féerie telle qu'elle est comprise aujourd'hui, n'est plus qu'un spectacle pour les yeux. Il y a quelques cinquante ans, lors de la vogue du *Pied de mouton* et des *Pilules du diable*, une féerie ressemblait à un grand vaudeville mêlé de couplets, dans lequel les trucs jouaient la partie comique. [...] Mais ce genre de plaisanterie s'est démodé, l'ancienne féerie a semblé vieillotte et trop naïve. Alors, sans songer un instant à renouveler le genre par le dialogue, le mérite littéraire du texte, on a, au contraire, diminué de plus en plus le dialogue, réduit la pièce à être uniquement un prétexte aux splendeurs de la mise en scène.¹⁴

Zola n'en conçoit pas moins, de son propre aveu, une certaine «tendresse» pour cette féerie. Pour en revenir à la pantomime, elle fascine bon nombre d'artistes et d'écrivains : Baudelaire la trouve «irrésistible» et en fait le métier de la Fanfarlo.¹⁵ Verlaine est l'auteur de *Motif de pantomime : Pierrot gamin*. En 1854-1855, Flaubert écrit une pantomime en collaboration avec Louis Bouilhet : *Pierrot au sérail, pantomime en six actes, suivie de l'apothéose de Pierrot dans le paradis de Mahomet*. Zola, Edmond de Goncourt et Huysmans seront eux aussi séduits par la pantomime et notamment par la pantomime des Hanlon-Lees, mimes-acrobates anglais qui se produisaient à Paris à la fin des années 1870.

¹² *Ibid.*, p. 15.

¹³ *Ibid.*, p. 26.

¹⁴ *Œuvres complètes*, éd. Henri Mitterand (Paris : Cercle du Livre Précieux, 1966-1969), vol. 11, p. 498.

¹⁵ Robert Storey, *Pierrots on the Stage of Desire*, p. 102.

Natifs de Liverpool et Manchester, les six frères Hanlon se lancèrent dans un tour d'Europe et des Etats-Unis dans les années 1860 sous la bannière «Hanlon-Lees' Transatlantic Combination» – Lees étant le nom de l'acrobate qui leur avait servi de mentor et les avait lancés sur la scène londonienne dès 1847.¹⁶ Ils devinrent vite célèbres pour leurs talents d'acrobates et de mimes et, lorsqu'ils arrivèrent en 1867 à Paris, ils suscitèrent un véritable engouement pour le cirque.

Dans *Le Naturalisme au théâtre*, Zola consacre tout un chapitre à la pantomime et aux Hanlon-Lees. Il rend hommage à «l'observation cruelle, l'analyse féroce de ces grimaciers qui mettent à nu d'un geste ou d'un clin d'œil toute la bête humaine».¹⁷ C'est la véracité de leurs analyses et de leurs expressions qui frappe Zola et donne sa profondeur à la pantomime, l'élevant bien au-delà des «plaisanteries faciles du vaudeville».¹⁸ Les termes de vérité, rire et cruauté et leurs paradigmes sémantiques reviennent à tout bout de champ sous sa plume ; en voici quelques exemples :

Lorsqu'ils étaient livrés à eux-mêmes, aux Folies-Bergères, ils trouvaient des scènes d'une autre profondeur et qui vous faisaient passer à fleur de peau le petit frisson froid de la vérité. En un mot, leur pantomime a un au-delà troublant.

[...]

Mon seul but [...] est de montrer de quelle observation cruelle, de quelle rage d'analyse, ces mimes de génie tirent le rire.¹⁹

[La scène de l'ivresse est] tout à fait supérieure, comme observation et comme exécution. Les grands comédiens ne rendent pas d'une façon plus détaillée, et nous pouvons prendre là une leçon d'analyse, nous autres romanciers. Rien n'est plus juste ni plus complet que ces tâtonnements de deux ivrognes engourdis par le vin qui, voulant avoir de la lumière, perdent successivement les allumettes, la bougie, le chandelier, sans jamais retrouver qu'un des objets à la fois. C'est toute une psychologie de l'ivresse.²⁰

Les commentaires de Huysmans sur les Hanlon-Lees dans *Croquis parisiens*, «Les Folies-Bergère en 1879», font écho pratiquement mot pour mot à ceux de Zola sur «l'observation cruelle, l'analyse féroce» de la «bête humaine» : «cette cruelle étude de la machine humaine aux prises avec la peur a fait se tordre et pouffer la salle».²¹ Il ajoute encore «leur pantomime si vraie dans sa froide folie, si féroce dans son outrance» et «la

¹⁶ *Ibid.*, pp. 183-184.

¹⁷ *Œuvres complètes*, éd. Henri Mitterand, vol. 11, p. 479.

¹⁸ *Ibid.*, p. 480.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 482.

²¹ Voir *Œuvres complètes*, vol. 8 (Paris : Crès, 1928), p. 23.

vie seule se dresse devant nous, pantelante et superbe».²² On commence donc à comprendre de quelle façon cette forme de pantomime parvient à hypnotiser les naturalistes : ses propriétés «mimétiques», appliquées à rendre certains sentiments et traits humains extrêmes, comme la folie, ne peuvent que susciter l'admiration d'adeptes de la représentation exhaustive de la réalité dans l'art. En tant que forme muette, la pantomime doit opérer un changement de système sémiotique ; le texte qui la sous-tend fonctionne alors comme une «longue didascalie» : les dialogues eux-mêmes ne sont pas «dits» mais représentés ; la pantomime transpose les mots de son texte en signes visuels que le spectateur doit interpréter.²³ Les naturalistes découvrent donc une sorte de naturalisme exacerbé, transposé dans un système sémiotique complètement différent. Ils s'accordent sur le point suivant : «l'effet de réel» ou l'illusion de réel transmise par la gestuelle, où chaque mouvement est décomposé et vu à la loupe – atteignant par là même une dimension caricaturale –, n'est alors en rien inférieure à celle du roman. La pantomime parvient même à susciter l'effroi ; le champ sémantique de la peur est omniprésent dans les réactions de Zola, «frisson froid de la vérité», «sourdes inquiétudes», etc. Elle se permet de plus, selon Zola, certains excès qui ne seraient pas pardonnés au roman naturaliste : «Certes, dans nos férociétés d'analyse, nous n'allons pas si loin que les Hanlon, et nous sommes déjà fortement injuriés. Cela vient de ce que la vérité peut se montrer et qu'elle ne peut se dire».²⁴ Et Zola de conclure son article par le conseil suivant : «Faisons tous des pantomimes».

Son conseil fut pris à la lettre par Huysmans et Hennique qui écrivirent ensemble *Pierrot sceptique*, pantomime publiée en 1881. Mais «elle ne fut, semble t-il, jamais représentée, ni suivie, d'ailleurs, des six autres pantomimes dont les deux auteurs annonçaient la publication commune».²⁵ Hennique pour sa part composera deux autres Pierrots : *Le Songe d'une nuit d'hiver* et *La Rédemption de Pierrot*. Edmond de Goncourt, s'il n'a pas écrit de pantomime, a été lui aussi fasciné par les mimes-acrobates anglais et il les désigne officiellement dans sa préface comme l'une des sources d'inspiration du roman *Les Frères Zemganno* (1879) : «A propos de la réalité que j'ai mise autour de ma fabulation, je tiens à remercier hautement M. Victor Franconi, M. Léon Sari, et les frères

²² *Ibid.*, p. 22.

²³ Jean-Marie Seillan, «Silence, on fantasme : lecture de *Pierrot sceptique*, pantomime de L. Hennique et J.-K. Huysmans», *Romantisme*, 75 (1992), p. 73.

²⁴ Voir *Le Naturalisme au théâtre*, in *Œuvres complètes*, éd. Henri Mitterand, vol. 11, p. 483.

²⁵ Jean-Marie Seillan, «Silence, on fantasme [...]», p. 71.

Hanlon-Lees qui ne sont pas seulement les souples gymnastes que tout Paris applaudit, mais qui raisonnent encore de leur art comme des savants et des artistes».²⁶ Et dans certaines pages du roman, Goncourt brosse un portrait de la pantomime qui corrobore de façon frappante les observations de Zola et Huysmans sur la «cruauté», la «véracité» de la représentation ainsi que l'effroi et le rire ambigu, l'humour noir, pourrait-on dire, qu'elle suscite. La réception de la pantomime anglaise par les naturalistes parle d'une seule voix :

Sinistre est devenue la clownerie anglaise de ces dernières années, et parfois elle vous fait passer légèrement dans le dos ce que le siècle dernier appelait : «la petite mort». [...] Elle s'est faite terrifiante. Tous les émois anxieux et les frissonnements qui se lèvent des choses contemporaines, et sous le gris et le sans couleur des apparences, leur tragique, leur dramatique, leur poignant morne, elle en fait sa proie, pour le resservir au public dans de l'acrobatisme. Il y a en elle de l'épouvantant pour le spectateur, de l'épouvantant fabriqué de petites observations cruelles, de petites notations féroces, de petites assimilations sans pitié des laideurs et des infirmités de la vie, grossies, outrées par l'*humour* de terribles caricaturistes.²⁷

Il est temps de mettre ces remarques en relation avec la pantomime-comme-parodie-du naturalisme. La pantomime est un genre essentiellement comique, même si «comique» renvoie à la couleur particulièrement macabre et grinçante qui caractérise les performances des Hanlon-Lees. Mais elle va occuper une place bien à part sur l'échiquier des genres scéniques (et comiques) dits mineurs, pour les raisons mêmes qui ont suscité l'intérêt des naturalistes : à la différence du vaudeville, de la rigolade ou de la bouffonnerie, la pantomime peut aussi se décliner sur un mode «sérieux» (sans pour autant abandonner sa composante comique intrinsèque). Elle a, toujours selon les naturalistes, une grande qualité référentielle, un pouvoir de représentation de la réalité au moins égal à celui du roman naturaliste, cela en dépit de (ou peut-être grâce à) sa couleur comique. C'est aussi là où réside l'ambiguïté du genre et les difficultés pour interpréter la pantomime des Hanlon-Lees, *Viande et farine*, pantomime naturaliste, nous allons y revenir.

L'Assommoir, parodie-pantomime en cinq tableaux du cirque Franconi appartient clairement à la catégorie des parodies ludiques du naturalisme. L'hypotexte est dévoilé, exhibé dans le titre : il s'agit de *L'Assommoir* (adaptation théâtrale du roman de Zola). Et la pantomime se désigne comme «parodie». Voici l'introduction qui précède les cinq tableaux :

²⁶ Edmond de Goncourt, *Les Frères Zemganno* (Paris : Charpentier, 1879 ; Naples : Liguori Editore, 1981), p. 27.

²⁷ *Ibid.*, pp. 115-116.

L'habile et intelligent Directeur du Cirque, M. Franconi, – a eu l'excellente et originale idée de faire une parodie de la pièce qui a obtenu à l'Ambigu un retentissant succès, «L'Assommoir». Et cette parodie est une pantomime, interprétée par les clowns les plus célèbres de la troupe des deux cirques. C'est entre ces merveilleux comiques, d'une agilité et d'une verve incomparables, un assaut de drôleries, de gambades, de culbutes inénarrables. La parodie de «L'Assommoir» est divisée en cinq tableaux et suit, pas à pas, les principales péripéties de l'œuvre de M. Emile Zola.

Chacun de ces types faubouriens, gais ou moroses dans le drame de l'Ambigu, est reproduit – «en charge», bien entendu, – au Cirque, avec une ressemblance si bouffonne, avec un esprit caricatural si inattendu, que l'apparition de chaque personnage soulève des tempêtes de rire dans la foule qui envahit chaque soir la belle arène du Cirque.

Les rôles, – tant féminins que masculins –, sont remplis par des hommes, ou plutôt des clowns bien connus des nombreux habitués du Cirque Franconi : ce sont MM. Chadwick, Mariani frères, Llockhart frères, Couture, Magrini, etc.

La déclaration d'intention est sans ambiguïté ; la pantomime est sur le même plan que la rigolade ou la bouffonnerie. La gestuelle est mise au service d'une parodie officielle, dévoilée, teintée de satire, et dont le but avoué est de faire rire. Les choses se compliquent avec la pantomime des Hanlon-Lees : elle a beau être citée parmi les parodies de *L'Assommoir*,²⁸ la double indication générique, «pantomime naturaliste» pose problème : doit-elle être interprétée comme oxymore (les Hanlon-Lees auraient alors l'intention avouée de parodier le genre naturaliste, voire une œuvre en particulier) ou s'agit-il d'une approche, d'une méthode que les Hanlon-Lees chercheraient à appliquer à la pantomime (et les commentaires et descriptions de Zola, Huysmans et de Goncourt semblent faire pencher la balance dans cette direction), auquel cas elle aurait une signification complètement différente? Or, le texte même de la pantomime ne nous éclaire guère. Voici le début du chapitre consacré à «Pierrot terrible» :

Cette pantomime porte un titre inquiétant, que ses auteurs ont doublé d'un sous-titre explicatif : «Viande et farine». Contentons-nous de «Pierrot terrible».

Terrible doit s'entendre moitié dans le sens d'enfant terrible, moitié dans un sens plus redoutable. On y voit le Pierrot anglais déchaîné au travers des événements de la vie réelle ; il ne se contente pas de les railler et d'en rire, comme nos Pierrots à face pâle, il les éclaire des étoiles de feu qui lui pourprent le visage; il les traverse comme un obus, les bat en brèche comme un bélier, les démolit et les effondre, rien qu'en s'y mêlant.

Le théâtre représente une place publique avec tout ce qu'il faut pour s'assommer et pour vivre. A gauche une boulangerie, garnie de cuves, de hottes, de pelles et de

²⁸ Owen R. Morgan et Alain Pagès, «Une pièce inconnue de Zola en 1879», *Cahiers de l'UER Froissart*, 5 (automne 1980).

pétrins ; à droite un boucher, avec ses chaînes, ses crocs, ses scies et ses tranchelards [...]

[Les Pierrots] songent à déjeuner et entrent chez le boucher voisin. Mais ils répugnent à acheter des têtes de mouton qui éternuent et baissent les yeux ; les veaux leur font des déclarations d'amour et tirent des langues de deux aunes. Ajoutez à cela que le boucher est un homme expansif qui gesticule si fort avec son coutelas qu'il taille dans sa clientèle comme dans sa marchandise. Cela déplaît aux Pierrots qui l'enterrent sous ses gigots et ses beefsteacks et mettent sa boutique à sac. Ça lui apprendra. [etc.]²⁹

A part le verbe «s'assommer» et une scène de claques et raclées administrées par les Pierrots à un client du tailleur (peut-être une réminiscence de la fameuse raclée du lavoir entre Gervaise et Virginie?), il semble en effet y avoir peu en commun entre cette pantomime grinçante et anarchico-absurde et l'adaptation théâtrale du roman de Zola. Cependant, au-delà de l'outrance et de l'humour noir, l'organisation du décor semble guidée par un souci du détail tout à fait naturaliste et les Pierrots sont déchaînés «au travers de la vie réelle». Nous restons donc avec une énigme générique. L'adjectif «naturaliste», lorsqu'il est employé dans le reste de notre corpus – «roman naturaliste», «poème naturaliste», «examen naturaliste», «conférence naturaliste» etc. – sert de marqueur parodique. L'expression «pantomime naturaliste» est, elle, ambiguë, d'autant plus que le titre lui-même *Viande et farine* ne nous offre aucun indice laissant à penser qu'il s'agit d'une parodie de *L'Assommoir*, à l'inverse des autres titres composant notre corpus. La pantomime peut donc potentiellement servir de vecteur à la fois à une parodie du genre naturaliste (ou d'une œuvre naturaliste précise) et à une performance «naturaliste», c'est-à-dire à une performance guidée par le souci «naturaliste» de représenter la «réalité» humaine, psychologique jusque dans ses moindres détails (c'est ce que Zola, Huysmans et Goncourt ont choisi de voir dans les pantomimes des Hanlon-Lees). Mais même dans ce dernier cas, la formule «pantomime naturaliste» a une certaine résonance ironique, la pantomime étant un genre essentiellement comique. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le manuscrit de *Pierrot sceptique* de Huysmans et Hennique avait à l'origine pour sous-titre «pantomime naturaliste» et que le mot «naturaliste» a été biffé.³⁰ On peut peut-être voir là

²⁹ Hanlon-Lees, Frères, *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon-Lees*, éd. Richard Lesclide (Paris : Reverchon et Vollet, 1880).

³⁰ Voir Jean de Palacio, *Pierrots fin de siècle ou les métamorphoses d'un masque* (Paris : Séguier, 1990), p. 250.

le symptôme d'un certain malaise de la part de ces écrivains naturalistes à associer les deux termes.

Outre la pantomime – qui a, comme nous venons de le voir un statut plus ambigu, la meilleure preuve étant qu'elle a réussi à intéresser les naturalistes eux-mêmes –, la parodie théâtrale du naturalisme va investir tous les genres comiques dits mineurs, à commencer par l'incontournable vaudeville.

- *Le vaudeville*

De 1800 à 1870, deux grandes catégories de vaudevilles dominant : le vaudeville anecdotique et le vaudeville-farce. Ce dernier est « l'héritier de la vieille farce traditionnelle, telle qu'elle apparaissait dans les turlupinades et les parodies foraines du XVIII^e siècle ». ³¹ Et certains de ces vaudevilles sont intitulés par leurs auteurs *parodies-vaudevilles*. Ce genre de vaudeville, qui comporte souvent des couplets, tend vers la farce et n'est pas exempt d'une certaine dose de grivoiserie. Les parodies-vaudevilles connaissent un grand succès, sous la Monarchie de Juillet comme sous le Second Empire. Voici quelques titres de parodies de l'autre grand parodié du siècle, Victor Hugo : *Une Nuit de Marion de Lorme* (1831), parodie par Nicolas Brazier de la pièce de Victor Hugo créée la même année, ou *Ruy-Brac*, parodie par Redon de *Ruy-Blas*. Signalons également *La Cahute de l'oncle Tom* (1853) d'Auguste Jouhaud, et *La Cage de l'oncle Toc* (1853) d'Amédée de Jallais et Frédérick Lemaître qui parodient *La Case de l'oncle Tom*, drame de Dumanoir et Dennery. ³² Or, vingt-six ans plus tard, on retrouve les noms de Jouhaud et Jallais dans notre corpus de parodies du naturalisme. (voir *Un chapitre de «L'Assommoir» ou une noce au Moulin d'Argent*, rigolade, et «*L'Assommoir» chez Veaubraisé*). Maurice Ordonneau et Paul Burani (auteurs respectifs de *L'Assommoir pour rire* et *Les Gommeux de l'Assommoir*) ont écrit de multiples vaudevilles, livrets d'opérette, opéras comiques.

Le vaudeville connaît bien entendu un âge d'or avec Eugène Labiche, auteur d'innombrables vaudevilles, folies-vaudevilles et comédies. Labiche a notamment dressé le portrait du bourgeois comme anti-héros, dans le style du Joseph Prudhomme de Henri Monnier. Mais vers la fin du Second Empire, le vaudeville perd ses couplets et souffre de la concurrence de l'opérette. Dans les années 1880, Francisque Sarcey parlera ainsi de la

³¹ Henri Gidel, *Le Vaudeville* (Paris : PUF, 1986), p. 45.

³² *Ibid.*, p. 48.

«mort du vaudeville», causée par l'opérette, cette dernière héritant du public amateur de chansons. Le genre est cependant toujours vivace et se présente sous deux formes principales : le *vaudeville à tiroirs* (plusieurs épisodes reliés de façon assez lâche) et le *vaudeville structuré* (composition plus rigoureuse qui s'appuie sur le quiproquo : voir les pièces de Feydeau, par exemple).³³ Dans son article sur le vaudeville, Zola fera allusion à ces pièces compliquées, d'une «ingéniosité d'ébénisterie», où les personnages sont réglés comme des marionnettes.³⁴ Tout en admettant que ces pièces font rire, il dénonce leur côté convenu, conventionnel, superficiel. Et il parle du vaudeville comme d'un genre mineur, inférieur, somme toute peu respectable : «Les auteurs [Delacour et Hennequin] ont appelé leur œuvre comédie. Voilà un bien grand mot pour une pièce de cette facture. J'aurais préféré vaudeville». Et encore, «En somme, [...] le genre est gros et absolument inférieur. Le succès vient de ce que le public croit entrer de moitié dans la pièce» [sur *Bébé*, pièce de Najac et Hennequin].³⁵ Le vaudeville et ses variantes (farce, bouffonnerie, rigolade, fantaisie, folie...) ne méprisent aucun succès facile et adoptent fréquemment une formule hypertextuelle (parodique) qui leur permet de profiter de la réussite d'autres pièces. On comprend donc que le naturalisme, vu son succès de scandale, ait trouvé un certain écho dans le vaudeville. L'adaptation théâtrale de *L'Assommoir*, notamment, fut un morceau de choix pour l'opportunisme vaudevillesque.

- *L'opérette*

Bien qu'il n'y ait à première vue qu'une seule «parodie-opérette» portant sur les œuvres naturalistes (*Nana et Cie*, par Charles Blondelet et Charles Mey), l'opérette mérite une rapide parenthèse, ne serait-ce que pour la profonde haine que lui porte Zola. Il la décrit comme «une ennemie publique qu'il faut étrangler derrière le trou du souffleur, comme une bête malfaisante», sans doute en partie parce qu'elle est associée au Second Empire.³⁶ L'opérette connut en effet son âge d'or sous le Second Empire avec Offenbach : *Orphée aux Enfers*, musique d'Offenbach et paroles de Crémieux date de 1858. L'opérette fut la concurrente la plus sérieuse du vaudeville, précisément parce qu'avec ses chansons et sa

³³ *Ibid.*, pp. 74-75.

³⁴ *Le Naturalisme au théâtre*, in *Œuvres complètes*, éd. Henri Mitterand, vol. 11, p. 485.

³⁵ *Ibid.*, p. 488.

³⁶ *Ibid.*, p. 503.

musique légère elle venait remplacer les couplets perdus par ce dernier. Elle se caractérise par sa musique et ses chansons légères («grivoises» selon Zola), ses danses et, assez souvent, ses décors grandioses. Pour Zola, «son incongruité, ses rires niais, ses cabrioles obscènes, sa prose et ses vers écrits pour des portiers en goguette, se sont étalés un instant au milieu d'une splendeur de gala, comme une ordure dans un rayonnement d'astre». Cet avis reflète assez bien le mépris que porte la critique à l'opérette en général. Sarcey la condamne lui aussi sans appel et voit dans la création d'*Orphée aux Enfers* une révolution dramatique qui a porté un coup mortel au vaudeville.³⁷ Si la féerie ne semble pas avoir inspiré les parodistes du naturalisme, on trouve aussi des ballets naturalistes.

Ce qu'il faut surtout retenir est que la parodie scénique du naturalisme se comporte comme une sorte d'éponge qui va absorber ou investir presque tous les genres comiques mineurs dits du théâtre de boulevard. «A côté de toute grande chose il y a une parodie» a dit Victor Hugo. Et par parodie, il entendait sans doute la parodie théâtrale, signe du succès d'une pièce – même si la règle connaît quelques exceptions : la parodie avait par exemple pris massivement pour cible *Les Burgraves* du même Victor Hugo, qui avait connu un échec retentissant. Zola lui-même, en dépit de son attitude condescendante voire de sa franche aversion pour ces genres «mineurs», est parfaitement conscient du rôle de la parodie théâtrale. D'où sa propre tentative parodique et opportuniste : Zola aurait en effet participé à l'élaboration d'une parodie de la pièce de *L'Assommoir*, avec Céard et Hennique. Le texte de la parodie a malheureusement disparu.³⁸

Mais si nous nous sommes attardés sur la parodie scénique, on ne peut pour autant oublier les autres formes de parodies mentionnées au cours de ce chapitre (courts passages en prose, poèmes, chansons et caricatures). La multigénéricité de la parodie fonctionne ici comme autant de reflets, certes déformés, du naturalisme et témoigne par là même de son influence sur son époque, – influence indirecte, voire involontaire, mais tentaculaire. Nous allons maintenant examiner ces parodies de plus près et nous efforcer d'en dégager les principales cibles.

³⁷ Henri Gidel, *Le Vaudeville*, p. 73.

³⁸ Voir Owen R. Morgan et Alain Pagès, «Une pièce inconnue de Zola en 1879».

CHAPITRE V : CIBLES DE LA PARODIE

Ce chapitre va se diviser en deux grandes parties ou cibles qui se décomposeront à leur tour en un certain nombre de sous-cibles. La première partie sera consacrée aux hypotextes, c'est-à-dire aux œuvres naturalistes transformées ou détournées par la parodie; la seconde examinera pour sa part l'hypogène, le naturalisme visé en tant que genre et / ou «école littéraire». Le diagramme suivant représente un condensé des points-cibles qui vont être abordés dans ce chapitre.

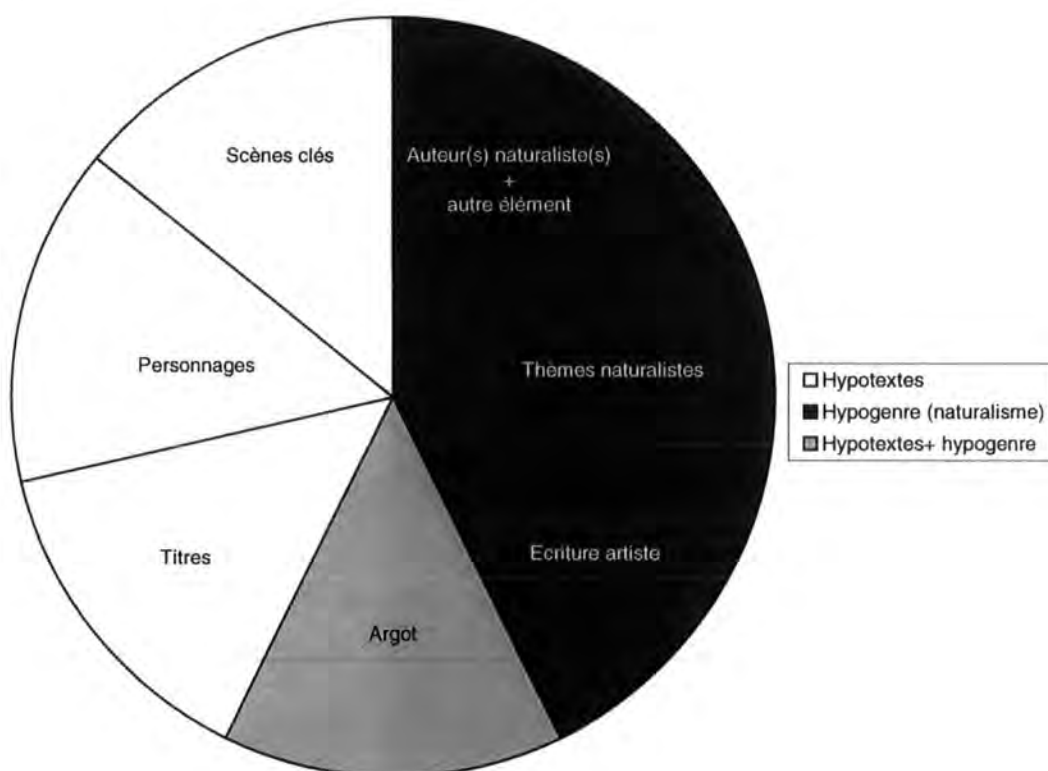


Fig. 1 : Diagramme des cibles parodiques

Comme le diagramme le montre, la frontière entre les deux parties principales est loin d'être hermétique : l'argot est une cible parodique que l'on retrouve à la fois dans les parodies de *L'Assommoir* et dans certaines parodies du genre naturaliste. Mais ce diagramme, même s'il permet de mettre le doigt sur les éléments novateurs, «choquants» introduits par le naturalisme – et dévoile par là même le centre nerveux de la parodie – ne suffit pas en tant que tel. Il va être complété par un *diagramme de parodisation* qui répondra à la question «quels sont les romans les plus parodiés ?», et par une échelle chronologique de la parodie de 1877 à 1893 – je ne prendrai pas en compte ici les parodies-pastiches de Reboux et Muller qui risqueraient de fausser la courbe et qui sont mentionnés à titre indicatif. Cette échelle et ce diagramme seront élaborés à partir du corpus dont nous disposons. Ce corpus, je l'ai déjà dit, ne prétend pas à l'exhaustivité, et il nous faut donc garder à l'esprit l'éventualité d'une inconnue parodique susceptible d'influer légèrement sur l'analyse. Néanmoins le corpus est suffisamment vaste pour que ces données nous permettent, sans grand risque d'erreur, d'identifier les œuvres les plus parodiées et de déterminer les périodes d'intense activité parodique.

Soit donc un corpus d'une centaine de parodies : je fais compter, de façon certes quelque peu arbitraire, *L'Assommoir républicain* pour deux parodies, «Chronique de Gueule d'Or» et «Le ventre du peuple» bien qu'il s'agisse là d'un cas complexe de parodie diffuse et omniprésente. Pour ce qui concerne le degré de parodisation de chaque œuvre, les titres qui constituent un jeu de mot parodique sur deux romans différents seront pris en compte deux fois. Enfin, dernière remarque, les chansons portant sur *L'Assommoir* et *Nana* sont souvent non datées, la courbe chronologique est donc légèrement faussée : on peut donc s'attendre à un nombre encore plus élevé de parodies entre 1879 et 1881.

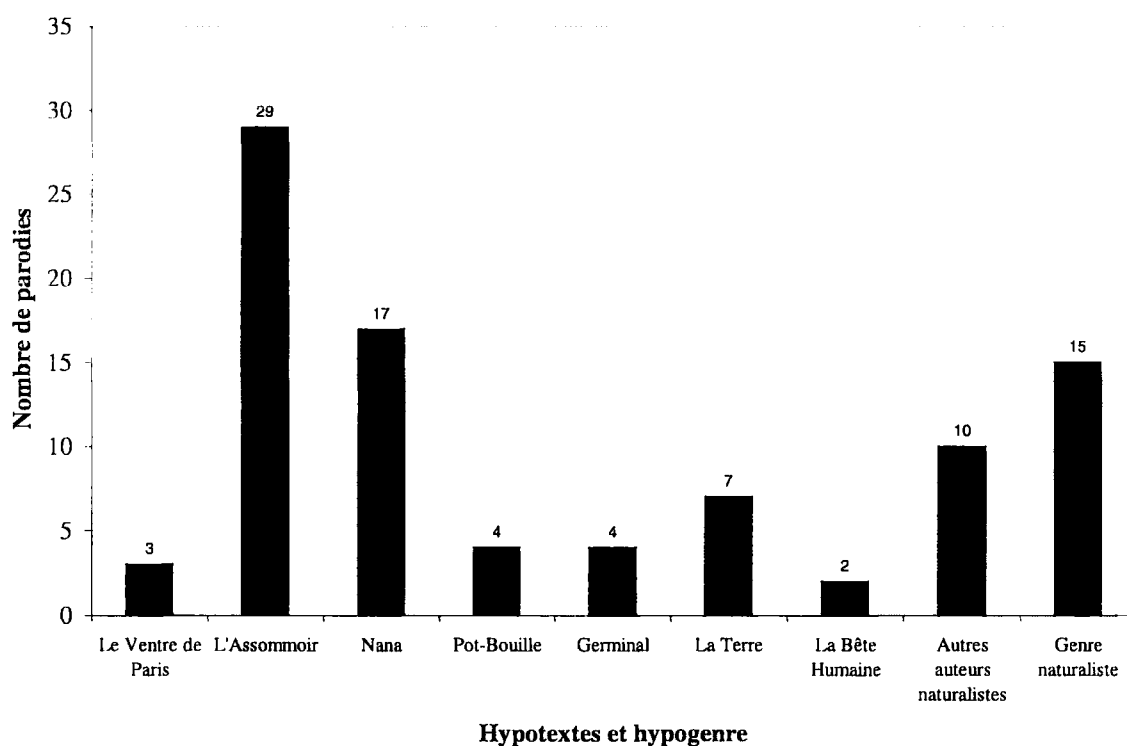


Fig. 2 : Diagramme de parodisation des œuvres et du genre naturaliste

Oltre les trois parodies du *Ventre de Paris* prises en compte ici, nous avons trois parodies titrologiques : «Le ventre du peuple» et «Le ventre d'Anzin» et la «Chanson du Ventre». D'autre part, l'étiquette «parodies d'autres auteurs naturalistes» renvoie à deux parodies de Goncourt (parodies de *La Fille Elisa*), deux parodies de Huysmans, trois parodies de Maupassant, une parodie d'Hennique, une parodie de Bonnetain («Charlot s'embête») et une parodie de Vast-Ricouard. Pour les références complètes sur ces parodies, je renvoie dès maintenant à la bibliographie ; faute de place je n'aurais pas le temps de m'y arrêter.

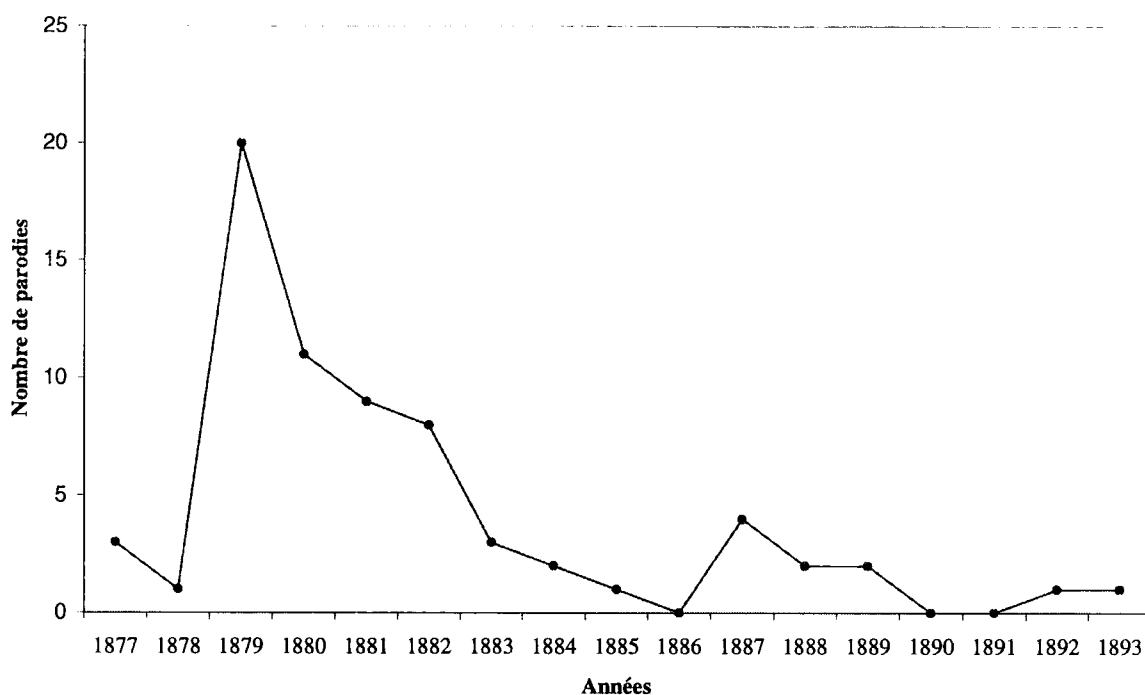


Fig. 3 : Courbe chronologique de la parodie

1. Hypotextes

1.1 *L'Assommoir*

Je vais me concentrer ici sur la partie du diagramme consacrée à des œuvres naturalistes précises. Notre échelle de parodisation le montre clairement, *L'Assommoir* remporte, et de loin, la palme parodique. Seule *Nana* semble pouvoir se poser en concurrente «sérieuse». *La Terre*, *Germinal*, *Le Ventre de Paris* et *Pot-Bouille* suivent de beaucoup plus loin. Il nous faut maintenant affiner et commenter ces résultats. Une première observation s'impose : sur les 29 parodies de *L'Assommoir*, 17 sont des parodies scéniques suscitées, non par le roman de Zola mais par l'adaptation théâtrale de Busnach et Gastineau, les dates le prouvent : 14 de ces parodies sont en effet représentées en 1879, année de la pièce de Busnach et Gastineau, alors que le roman, publié en feuilletons depuis le 13 avril 1876, apparaît dans les librairies début 1877. C'est essentiellement sur ces parodies que nous

allons nous attarder. Quant aux 12 autres parodies elles sont, elles aussi, en majorité, suscitées par la pièce de l'Ambigu. Le naturalisme est donc parodié indirectement, il s'agit de parodies au second degré : la cible parodique est non plus un texte naturaliste mais un hypertexte qui n'est plus entièrement marqué du sceau générique, à savoir le scénario établi par Zola et Busnach. Il semble cependant légitime de prendre en considération cette dimension du phénomène parodique. En effet, ces parodies théâtrales viennent elles aussi s'insérer dans le contexte brûlant de la bataille littéraire suscitée par le naturalisme. Et, par une sorte de rebond, c'est souvent le naturalisme lui-même qui, de façon plus ou moins ouverte, est en jeu. Dans ces parodies théâtrales, le naturalisme n'est jamais très loin des cibles parodiques. Mais nous allons nous efforcer d'éclaircir la raison pour laquelle c'est la pièce de *L'Assommoir* qui a déclenché le feu parodique.

L'Assommoir (1879) est la première des six adaptations théâtrales de romans de Zola réalisées par William Busnach – elle sera suivie par *Nana* (1881), *Pot-Bouille* (1883), *Le Ventre de Paris* (1887) et *La Bête humaine* qui ne fut jamais représentée.¹ Elle est aussi celle qui a eu le plus grand succès. La pièce fut représentée plus de 300 fois. Echaudé par trois échecs successifs (*Thérèse Raquin*, *Les Héritiers Rabourdin* et *Le Bouton de rose*) Zola décide de s'en remettre à des «professionnels» du théâtre. Busnach était le directeur du Théâtre de l'Athénée. Auteur d'une soixantaine de pièces «légères» du style vaudeville ou même opérette, il semblait difficilement être l'homme capable d'imposer le naturalisme au théâtre. Et pourtant, paradoxalement, «Busnach took to the naturalist task rather more seriously than Zola, who insisted upon the most radical modifications of the novel in the direction of popular melodrama».² L'écriture de la pièce s'est étalée entre le printemps 1877 et la fin de l'année 1878 et Gastineau, qui devait tomber malade fin 1877 et mourir le 1er juillet de l'année suivante, a eu une influence moindre. Quant à Zola qui, officiellement, n'a aucun rôle dans la rédaction du scénario, il tire les ficelles dans l'ombre, les deux longues lettres adressées à Busnach (19 et 23 août 1877) le prouvent.³ Un bref résumé des neuf tableaux qui composent la pièce est

¹ Voir Charles Reade, *Drink*, éd. par David Baguley (London, Canada : Mestengo Press, 1991), p. 8.

² *Ibid.*, p. 9.

³ Emile Zola, *Correspondance III*, éditée sous la direction de B.H. Bakker (Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1982).

nécessaire afin d'identifier les principales cibles retenues par la parodie. Le «tableau», par définition, renvoyait à un décor spécifique plutôt qu'à une scène ou à un acte.

Le tableau 1 montre Gervaise en train d'attendre Lantier à l'Hôtel Boncœur, puis abandonnée par ce dernier et consolée par Coupeau. Le tableau 2 représente la célèbre raclée du lavoir entre Gervaise et Virginie. Le décor, constitué avec un souci naturaliste du détail, devait frapper les spectateurs : vrais baquets d'eau chaude, savon de Marseille, battoirs, laveuses aux jupes relevées, rien ne fut épargné afin de créer un «effet de réel». «Il faut des décors exacts, très curieusement plantés, faits exprès, copiés sur nature, et très vastes», déclarait Zola dans sa lettre du 23 août 1877 à Busnach. On alla même jusqu'à consulter un maître de lavoir, garant de l'authenticité du décor du tableau.⁴ Lors de la scène de la fessée, «un demi-cercle de laveuses cache à la vue des spectateurs émoustillés la 'pleine lune' de Virginie. Dans cette scène naturaliste 'habilement escamotée' (*Le Journal des débats*, 27 janvier 1879), on était libre d'imaginer ce qui se passait derrière ce mouvant rideau humain».⁵ Il n'est donc pas surprenant que cette scène ait été l'objet de fantasmes, canalisés notamment par le biais de la parodie. Comme nous le verrons, c'est la scène qui fait l'unanimité chez les parodistes. Dans le tableau 3, Gervaise accepte la proposition en mariage d'un Coupeau faisant vœu de sobriété. Tableau 4 : Noces des couples Gervaise/Coupeau et Virginie/Poisson dans un restaurant de La Chapelle, le Moulin d'Argent. Lantier réapparaît ; intervention de Goujet. Lantier et Virginie jurent de se venger. Le tableau 5 est consacré à la chute de Coupeau (un mannequin dans la pièce...) due, non à un accident (comme dans le roman) mais à la malveillance de Virginie qui ne prévient pas Coupeau du danger (planche prête à basculer). Zola aurait même voulu aller encore plus loin dans le mélodrame – et la trahison du roman – en rendant Virginie responsable de la chute de Coupeau: «Il faut absolument qu'il y ait du Lantier là-dessous, de la Virginie [...] Pendant qu'il est descendu manger sa soupe auprès de sa femme, la fenêtre de Virginie s'ouvre au cinquième, et on voit la coquine qui dénoue des cordes et pose une planche en bascule [...]. Tout ceci est pour dramatiser un peu la pièce qui manque de tout intérêt dramatique».⁶ Et, en dépit des réticences de Busnach, Zola

⁴ James B. Sanders, «Busnach, Zola et le drame de *L'Assommoir* », *Les Cahiers Naturalistes*, 52 (1978), p. 119.

⁵ *Ibid.*, p. 118.

⁶ Voir lettre à William Busnach, 19 août 1877, in *Correspondance III*, p. 95.

persistait et signalait quatre jours plus tard : «Puis, nous sommes au boulevard, il est entendu que nous faisons de Virginie un traître de mélodrame».⁷ Les agapes organisées en l'honneur de la fête de Gervaise occupent le tableau 6. Le tableau 7, se déroule dans la forge de Goujet : duel au boulon devant Gervaise, comme dans le roman ; arrivée de Coupeau ivre ; longue tirade de Goujet sur les dangers de l'intempérance. Le tableau sera abandonné après la première représentation. Dans le tableau 8, Gervaise se met à boire à l'assommoir. Enfin, déroulement complètement différent de celui du roman dans le tableau 9 : si Coupeau meurt bien de crises de *delirium tremens* et Gervaise à la rue, Virginie et Lantier sont, eux, poignardés par le mari jaloux, Poisson, à qui est ainsi octroyé un rôle beaucoup plus important que dans le roman (ce qui explique que le personnage en question, déjà déterminé comiquement par son nom, soit repris par de nombreux parodistes).

Ces neuf tableaux ou décors, juxtaposés plus que reliés, renvoient au squelette difforme – ou déformé – du roman. Afin d'expliquer l'engouement parodique pour la pièce de théâtre, il s'agit maintenant de déterminer la ou les règles qui régissent la transposition du roman à la pièce et les principaux changements qui en résultent. La tendance générale est nette : le roman subit un processus de dramatisation. La pièce de Busnach procède à la fois à une schématisation et à une déformation de l'action et des personnages du roman orientées vers ce que Zola lui-même appelle «l'intérêt dramatique» : la chute de Coupeau n'est pas purement accidentelle ; Poisson poignarde Virginie et Lantier ; les conflits sont dans l'ensemble intensifiés, exacerbés. Encore la tonalité mélodramatique est-elle réduite par rapport aux intentions d'origine de Zola ou de Busnach : comme nous l'avons vu, Zola aurait volontiers fait de Virginie une meurtrière. Busnach tenait quant à lui à ce que, pendant la scène du lavoir, Gervaise lançât «de l'eau de javelle à la figure de Virginie, qu'elle 'porterait tout le temps de la pièce et qui la brûlerait, la pousserait à la vengeance'».⁸ On n'est pas très loin, avec l'eau de javelle, des histoires de *vitrioleuses*, ce type de crime nouveau qui, selon Marc Angenot, s'est mis à proliférer dans les années 1880 : «la femme abandonnée ou négligée qui, tapie dans une encoignure, attend son amant ou sa rivale et leur jette au visage une bouteille de vitriol. Le

⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁸ James B. Sanders, «Busnach, Zola et le drame de *L'Assommoir* », p. 112.

roman populaire et la peinture 'de genre' [s'emparèrent] vite de cette épidémie de vengeances atroces». ⁹ Nana mourra d'ailleurs de cette façon dans l'une des parodies du roman – *La Fille de Nana* d'Alfred Sirven et Henri Leverdier. Busnach aurait également voulu que Gervaise se suicidât à la fin avec le couteau qui lui aurait servi à tuer Virginie. Mais Zola et Busnach réussirent à se neutraliser mutuellement et à empêcher leurs penchants mélodramatiques de prendre complètement le dessus.

Virginie et Poisson ont un rôle beaucoup plus actif et proéminent que dans le roman. Ils sont tous deux transformés en personnages de mélodrame : traître et mari jaloux. Mes-Bottes, Bibi-La-Grillade et Bec-Salé introduisent eux une tonalité comique qui est beaucoup plus atténuée dans le roman. Ils fonctionnent comme des bouffons qui passent leur temps à boire et à manger. Zola s'effraye d'ailleurs quelque peu de cette invasion comique et, dans sa lettre du 23 août 1877 à Busnach, il met en garde Gastineau : «faites-lui bien les recommandations suivantes [...] Qu'il se méfie des trois comiques qui vont toujours ensemble et qui finiraient par être fatiguants en répétant les mêmes plaisanteries». ¹⁰ Le rôle de Mes-Bottes avait été dévolu à l'acteur Dailly, dont Zola appréciait de par ailleurs la «rondeur comique» et la «fantaisie folle». ¹¹ Busnach procèdera à une telle sur-caractérisation comique de certains personnages dans d'autres pièces – comme par exemple la Mouquette de «Germinal». Outre leur côté comique et outrancier, Mes-Bottes, Bibi-La-Grillade et Bec-Salé remplissent une autre fonction qui contribue largement à leur succès auprès des parodistes : ils sont les uniques vecteurs du langage argotique dans la pièce, cet argot qui avait tant fait couler d'encre et qui constitue sans doute la principale innovation du roman. Zola expose en effet ses réticences à se servir de l'argot au théâtre dans un chapitre du *Naturalisme au théâtre*, «La comédie» :

Par exemple, au théâtre, c'est un triomphe médiocre que de placer de loin en loin une expression populaire. J'ai remarqué que l'argot fait toujours rire à la scène, lorsqu'on le ménage habilement [...] Il faut remettre l'argot à sa place. Il peut être une curiosité philologique, une nécessité qui s'impose à un romancier soucieux du vrai. Mais il reste, en somme, une exception, dont il serait ridicule d'abuser. Parce qu'il y a de l'argot dans une œuvre, il ne s'ensuit pas que cette œuvre appartient au mouvement actuel. Au contraire, il faut se méfier, car rien

⁹ Marc Angenot, *Le Cru et le faisandé : sexe, discours social et littérature à la Belle Epoque* (Bruxelles : Editions Labor, 1986), p. 43.

¹⁰ Voir *Correspondance III*.

¹¹ *Ibid.*, p. 99.

n'est un voile plus complaisant qu'une forme pittoresque ; on cache là-dessous toutes les erreurs imaginables.¹²

D'où ses consignes à Gastineau : «Qu'il garde l'argot pour [Mes-Bottes, Bibi-La-Grillade et Bec-Salé], mais qu'il emploie pour les autres personnages une langue très simple et vigoureuse».¹³ Comme nous le verrons, les personnages en question seront des cibles parodiques privilégiées et l'objet de nombreux pastiches argotiques. Un dernier point reste à aborder afin de bien saisir «l'essence» de la pièce et par conséquent délimiter le champ d'action de la parodie : la dimension moralisatrice de la pièce. Le discours moralisateur est relayé par Goujet, mais aussi, à la fin, par Bec-Salé. Il est particulièrement pesant et explique le fait que Goujet soit le sujet de toutes sortes de transpositions et plaisanteries par le biais de la parodie. Le sérieux lourd est alors une cible idéale pour des parodistes qui n'hésitent pas à tirer toutes les ficelles du comique.

Voilà pour les différences essentielles entre la pièce et le roman. Par contre, comme dans le roman, «le boire et le manger, les ribotes et les agapes continuent à occuper le premier plan» et ne manqueront pas de susciter un écho parodique (qui se cristallisera surtout sur le repas de l'oie pour la fête de Gervaise).¹⁴ La pièce opère dans l'ensemble une sorte de découpage / collage, de mise en exergue de l'action, qui facilite le repérage par l'œil parodique. Busnach dégage l'ossature du roman, proie facile pour les parodistes de théâtre. De plus, que leur rôle soit plus ou moins important que dans le roman, les personnages subissent un processus de *caricaturisation* et de déshumanisation, les deux allant d'ailleurs de pair. Ils renvoient à des stéréotypes (le cocu, l'ivrogne, le traître, le joyeux drille, etc) et ne sont pas caractérisés psychologiquement. Ils fonctionnent un peu comme des marionnettes et comme une extension du décor. Martin Kanes va encore plus loin en affirmant que les personnages «were nothing more than part of the décor ; they were designed to fit into the stage situation as easily as the furniture».¹⁵ La pièce se réduit ainsi à une série de personnages et d'actions posés sur une toile de fond «naturaliste» très soigneusement étudiée. En figeant le roman en quelques «images» ou scènes particulièrement visualisables, elle sert de *fixateur* au sens

¹² *Le Naturalisme au théâtre*, pp. 456-457.

¹³ *Correspondance III*, p. 107.

¹⁴ James B. Sanders, «Busnach, Zola et le drame de *L'Assommoir* », p. 114.

¹⁵ Martin Kanes, «Zola and Busnach : the Temptation of the Stage», *PMLA*, 77 (1962), p. 112.

photographique du terme. Pour filer la métaphore, elle se comporte comme une sorte de *zoom déformant* qui vient faire des gros plans du roman. La pièce possède donc tous les attributs nécessaires pour servir de catalyseur à la parodie (et à la caricature).

- *Les parodies scéniques de L'Assommoir : repérage des constantes parodiques*

Après avoir défini les modalités qui accompagnent le processus de transgénérisation de *L'Assommoir* (de roman en pièce de théâtre), il est temps de passer à l'étape suivante, vers laquelle tend notre analyse, et de se pencher en détail sur le processus de parodisation de la pièce elle-même. Pour cela, je vais décortiquer cinq parodies théâtrales : *2 Assommoirs pour rire* (Ordonneau ; Baumaine, Blondelet et Reichenstein) ; *L'Assommoir*, parodie-pantomime en 5 tableaux du cirque Franconi ; *Le Bal de l'Assommoir* (Baumaine et Blondelet), *Le Petit Assommoir*, bouffonnerie en 9 tableaux mêlée de chant (Bouvet et Schmoll).

- *L'Assommoir* du Cirque Franconi se compose de 5 tableaux : L'Hôtel Boncœur, Le Lavoir, La Maison en construction, La Fête de Gervaise et L'Elysée-Montmartre. Comme il s'agit d'une pantomime, le texte qui sous-tend la gestuelle correspond essentiellement à une narration, d'ailleurs relativement brève. Deux transpositions pragmatiques majeures caractérisent le texte de la pantomime. Dans le tableau «La Maison en construction», Virginie devient directement responsable de la chute de Coupeau (solution privilégiée par Zola à l'origine) : «[Virginie] armée d'un formidable rasoir, [...] coupe les cordes qui retiennent les planches de l'échafaudage». Le dernier tableau subit quant à lui un changement radical : Poisson, en voyant sa femme avec Lantier, «applique dans le dos des deux coupables, un terrible coup de pistolet... de bois. Cela lui vaut une gifle énorme et tout le monde se raccommode. On termine la petite fête par un quadrille échevelé comme jamais on n'en a vu...». La dimension ludique l'emporte donc ici et vient fausser le calque parodique.
- *Le Bal de l'Assommoir*¹⁶ est composé de 7 scènes et une «ronde de l'Assommoir» en 4 couplets. Les personnages principaux gardent leurs noms, à la différence de l'autre pièce de Baumaine et Blondelet. La pièce ne cesse de renvoyer à son

¹⁶ Voir Appendice, pp. 283-291.

hypotexte (allusions à la centième de *L'Assommoir*, etc.). La querelle Virginie / Gervaise, ainsi que le personnage de Mes-Bottes (accompagné de son pain) occupent une place prépondérante.

- *Le Petit Assommoir*, écho fidèle de l'original, ne compte pas moins de 9 tableaux (avec couplets) intitulés respectivement mais peu respectueusement : L'Hôtel Mauvais Cœur, La Fessée, Les Pruneaux, Le Moulin de la Galette, La Cambuse en réparation, La Fête de Chair-Fraîche, Le Petit Assommoir, La Dernière Fiole et Le Boulevard Rochechouart. Les transpositions parodiques sont d'ordre diégétique et pragmatique : les personnages changent de nom (Coupeau/Couteau, Goujet/Goujon, Poisson/Merlan, etc., nous y reviendrons) et de profession (Goujet/Goujon devient contremaître-parfumeur et vante un élixir pour faire repousser les cheveux... ; Lantier/Ferblantier est marchand de peaux de lapins...). Le déroulement général des événements est respecté (en dépit de l'insertion de détails fantaisistes). Deux modifications majeures prennent place : Virginie scie les montants de l'échelle et provoque la chute de Coupeau ; à la fin, on assiste à une hécatombe des personnages (Poisson/Merlan tue Virginie/Nini et Lantier/Ferblantier; il est tué par Goujet/ Goujon, Chair-Fraîche/Gervaise meurt et Goujon se suicide...) suivie de leur résurrection car «mourir pour de vrai, c'est bon à la Porte Saint-Martin» (où la pièce de Busnach et Gastineau est représentée). Et c'est sans doute dans ce genre d'insertions métatextuelles que réside l'intérêt principal de la pièce. Elles sont d'abord frappantes du fait de leur fréquence. Voici quelques exemples particulièrement significatifs : (deuxième tableau, scène IV) (Chair-Fraîche/Gervaise à Virginie/Nini, lors de la scène du lavoir) : «Va, tu n'y couperas pas ! Tu l'auras, ta fessée, la fameuse fessée qui a fait le succès de la pièce à la Porte Saint-Martin». Lorsque «Couteau» demande à «Chair-Fraîche» pourquoi elle a peur du croquemort (quatrième tableau, scène IX), elle lui répond : «Pourquoi ? Tu ne l'as donc pas reconnu ? C'est lui qui doit prononcer le dernier mot de la pièce... un mot terrible!». Nini/Virginie est parfaitement consciente du rôle que doit remplir son personnage : «Comme je suis le traître de la pièce et que nous sommes au 3e acte, il est indispensable que je trouve une cochonnerie à faire à quelqu'un. Couteau va revenir. Faisons-lui casser la gueule» (cinquième tableau, scène V). Et elle lance des avertissements métatextuels non

déguisés à Couteau, qui ne peut évidemment pas en tenir compte : «Je pourrais vous dire que vous allez vous casser la gueule en montant sur cette échelle, mais comme je suis le traître de la pièce et qu'elle serait finie, je ne vous le dis pas». Les personnages sont en quelque sorte prisonniers de l'hypotexte (de la pièce de Busnach en l'occurrence) et en sont conscients, d'où les diverses prolepses parodiques à caractère métatextuel citées ci-dessus. Ces prolepses parodiques représentent l'un des principaux ressorts comiques (et sans aucun doute le plus intéressant) de la pièce. A un autre niveau, ces insertions métatextuelles parodiques ont pour conséquence, sinon pour intention, de dévoiler la littérarité, la fictionnalité de la pièce. Comme nous l'avons vu dans la partie consacrée à la théorie de la parodie, la parodie métatextuelle peut être interprétée comme une forme de subversion indirecte de la prétention naturaliste à la représentation de la réalité. Les mécanismes de la pièce, et par ricochet de celle de Busnach, sont démontés, exposés et l'effet de réel potentiel anéanti par la même occasion. La chute de Couteau/Coupeau parle d'elle-même :

Couteau, *furieux, levant la tête, aux machinistes* :
Trop tôt, nom de Dieu ! Ces imbéciles de machinistes ! Ils me font rater mon effet : ils m'ont jeté avant que je sois monté ! Mais comme je suis à moitié mort, je vais me faire soigner.

Ce genre de mise en abyme peut être perçu comme un procédé, sinon postmoderne (!), tout au moins moderne. Je reviendrai d'autre part sur cette dimension métatextuelle afin de montrer le degré d'exhibition des parodies de réception du naturalisme.

- *L'Assommoir pour rire* de Maurice Ordonneau¹⁷ (auteur de nombreux livrets d'opérettes, de vaudevilles, de comédies) est un vaudeville en trois actes avec couplets: *Le Lavoir*, *L'Assommoir des Gommeux*, *L'Assommoir pour rire*. L'hypotexte de Busnach et Gastineau subit un important remaniement pragmatique et diégétique. Le personnage de Gervaise est remplacé par celui de Nana : il s'agit là sans doute d'un brin d'opportunisme de la part d'Ordonneau, qui tente d'exploiter non seulement le succès de *L'Assommoir* mais aussi, par cette utilisation proleptique du personnage de Nana adulte, le succès à venir de *Nana* (roman et pièce). La raclée du lavoir oppose Nana et Virginie qui veulent toutes deux obtenir les faveurs de

¹⁷ Voir Appendice, pp. 275-282.

«Lentier». «Couteau» tient un lavoir ; Mes-Escarpins (mi-Mes-Bottes, mi-Coupeau par une fusion parodique du nom et de la profession) est un ouvrier-zingueur qui souhaite obtenir la main de Nana. Couteau refuse de donner sa fille à un ivrogne et se méfie des zingueurs car il a «vu jouer *L'Assommoir* au théâtre de l'Ambigu ! » : «Or, dans cette pièce, il y a un gredin de zingueur, si gredin, que tous les zingueurs me paraissent gredins, et que tous les gredins me paraissent zingueurs !». *L'Assommoir pour rire* se caractérise en effet, tout comme *Le Petit Assommoir*, par une parodicité exhibée qui se manifeste sous la forme d'un discours métatextuel intégré. Les allusions directes à la pièce de Busnach sont disséminées un peu partout dans le vaudeville et constituent la principale stratégie comique et parodique : les personnages se définissent ouvertement par rapport, ou en opposition à leurs modèles de la pièce. L'intrigue, complètement méconnaissable, est d'autre part essentiellement basée sur les pièges que se tendent mutuellement Lentier et Mes-Escarpins afin de faire prendre l'autre en flagrant délit d'ivrognerie. Poisson devient «Poissex», espion au service de Cou(t/p)eau. Dans le dernier acte, Lentier, «comme Coupeau dans *L'Assommoir*» joue la scène du *delirium tremens*, simulation facilitée par le poil à gratter que Nana lui met dans le dos. Nana, délaissée par les épouseurs éventuels, est finalement «adjudgée» au «Vieux Monsieur». De nombreux couplets, et deux rondes (la ronde du lavoir et la ronde de l'oie aux marrons) viennent scander l'ensemble de la pièce, et renforcer la trame parodique par leurs commentaires divers sur l'adaptation de Busnach.

- On retrouve dans *L'Assommoir pour rire*¹⁸ de Blondelet, Baumaine (pour les paroles) et Reichenstein (pour les airs) une grande partie des constituants repérés dans les parodies précédentes : changement des noms et professions des personnages (Copeau, menuisier ; Tige de Bottes, mangeur par état, etc.) ; transposition pragmatique et dimension métatextuelle intégrée : résurrection de Copeau/Coupeau («Mourir ! pas si bête ! C'est bon à l'Ambigu, mais pas ici : la médecine m'a remis complètement».) suivie d'un quadrille, etc. Le texte de la pièce, relativement long (pages 8 à 33) est précédé d'une «conférence» présentée par l'acteur chargé du rôle de Coupeau et d'un rondeau censé résumer les péripéties de *L'Assommoir* pour les spectateurs. La

¹⁸ Voir Appendice, pp. 259-274.

conférence-présentation a également pour but de *justifier* la pièce et de dévoiler les intentions des auteurs, essentiellement ludiques et ouvertement opportunistes. De même que *Le Petit Assommoir*, cet *Assommoir pour rire* suit d'assez près le déroulement des événements de la pièce de Busnach : Gervoise/Gervaise abandonnée par Lantier, la scène du lavoir, proposition en mariage de Copeau/Coupeau, chute de l'échafaudage (dont Virginie n'est qu'indirectement responsable, cette fois), crise de delirium de Co(u)peau. Par contre, le meurtre de Virginie et Lantier par Poisson/Saumon est escamoté.

Après ce bref aperçu des parodies scéniques de *L'Assommoir*, il est temps de faire un bilan et de procéder à l'identification des constantes parodiques. Pour cela nous allons diviser notre champ d'investigation en deux secteurs : nous allons d'abord nous attacher aux scènes puis aux personnages récurrents et essayer de tirer quelques conclusions des motifs ou combinaisons parodiques repérés.

- *Scènes récurrentes*

On peut identifier quatre scènes récurrentes, dans nos parodies scéniques comme d'ailleurs dans de nombreuses autres parodies de *L'Assommoir* (poèmes, caricatures...). Ces scènes forment ainsi une sorte de structure de base inamovible, sorte de cristallisation révélatrice des centres d'intérêt parodique de la pièce de l'Ambigu : 1) la raclée du lavoir opposant Gervaise et Virginie, 2) la chute de l'échafaudage, 3) le repas de fête de Gervaise et 4) la crise de *delirium tremens* de Coupeau. Il est certes possible de distinguer des sous-motifs parodiques, tels la scène de Gervaise abandonnée par Coupeau, la demande en mariage de Coupeau ou le meurtre de Virginie et Lantier par Poisson. Mais ces sous-motifs sont beaucoup plus instables au sens où ils ne sont pas omniprésents. Les parodistes ne leur accordent pas la primauté. Je vais privilégier la première et la plus fréquente des quatre scènes clés citées ci-dessus, à savoir la scène du lavoir, et m'efforcer de comprendre les raisons pour lesquelles les parodistes l'ont prise pour cible de façon quasi unanime.

La scène du lavoir est reprise, entre autres, dans les cinq parodies scéniques décrites précédemment, sous forme de dialogue pour les pièces de théâtre et d'un court texte pour la pantomime du Cirque Franconi. Le degré et le mode de parodisation de ces

parodies, qui ont pour cible première la pièce de Busnach et Gastineau est variable. La longueur de la scène est par exemple proportionnelle à la longueur, elle-même fort variable de la parodie. La constante parodique se réduit aux éléments suivants : deux femmes se battent à coups de battoir et de seaux d’eaux dans un lavoir, et la lutte se termine par une fessée administrée à une Virginie à moitié dénudée. C’est le traitement parodique de ces éléments qui va nous intéresser. Dans le roman, la scène du lavoir est la première scène où les «popular markers» (l’argot) apparaissent avec une telle intensité.¹⁹ Les injures pleuvent, «gadoue», « salope », «carne», «grande morue» et trouvent un certain écho dans les parodies : «cascadeuse», «grosse maritorne», «sauterelle» (*L’Assommoir pour rire* de Blondelet, Baumaine et Reichenstein) ; «saleté», «rosse» (*Le Petit Assommoir*). J’ai déjà souligné le potentiel comique d’une scène qui représente deux «femelles» en train de se battre et de s’insulter. Les parodistes s’en donnent à cœur joie ; les insultes, surtout argotiques, permettent de renforcer cette couleur comique. La scène, dans le roman possède déjà certains éléments de farce ; le comique, même teinté de tragique, n’est jamais loin dans les échanges entre Gervaise et Virginie. L’adaptation théâtrale de *L’Assommoir* accentue les potentialités comiques du roman, en mettant au premier plan la «raclée» infligée à Virginie par Gervaise. La «nudité» de Virginie est dissimulée aux regards des spectateurs par un demi-cercle de laveuses. Les réactions des spectateurs du théâtre de l’Ambigu, émoustillés par cette scène suggestive, ne furent sans doute pas foncièrement différentes de celles du public du lavoir dans le roman, – d’autant plus que c’est de la «vraie eau» qui était utilisée : «Le lavoir s’amusait énormément. On s’était reculé, pour ne pas recevoir les éclaboussures. Des applaudissements, des plaisanteries montaient, au milieu du bruit d’écluse des seaux vidés à toute volée».²⁰ Le thème est croustillant en lui-même : la surenchère comique n’est qu’à un pas, allègrement franchi par les parodistes.

Deux éléments récurrents dans les parodies de la scène du lavoir vont retenir notre attention : les notations métatextuelles, mentionnées précédemment, qui établissent un lien direct entre la pièce de Busnach et la parodie, et l’insistance sur le côté artificiel de la parodie (les parodies prennent leurs distances avec la pièce de Busnach et avec

¹⁹ Pascale Gaitet, *Political Stylistics : Popular Language as Literary Artifact* (London and New York : Routledge, 1992), p. 59.

²⁰ *L’Assommoir*, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 2, p. 397.

l'approche naturaliste du décor ; elles se désignent comme parodies : on en revient alors à notre premier point). La scène du lavoir a eu un franc succès au théâtre de l'Ambigu, les parodistes s'emparent donc d'une scène «connue» du public, au moins parisien, et abondamment commentée dans la presse : lors de la centième de la pièce, la fessée sert de leitmotiv titrologique – «La centième de la fessée», «La grande fessée des pornographes», «qui est-ce qui pour la centième fois mériterait le fouet, c'est M. Emile Zola, là ! », etc.²¹ Il n'est donc pas surprenant que dans les parodies les indications métatextuelles soient souvent très directes. Je cite de nouveau les paroles de Gervaise/Chair-Fraîche dans *Le Petit Assommoir* : «Va, tu n'y couperas pas ! Tu l'auras ta fessée, la fameuse fessée qui a fait le succès de la pièce à la porte Saint-Martin» (deuxième tableau, scène IV).

Dans la pantomime du Cirque Franconi, le tableau du lavoir est résumé de la façon suivante :

Le tableau suivant se passe au lavoir de la rue de la Goutte-d'Or ; Gervaise et la grande Virginie échangent un nombre considérable de seaux et de baquets d'eau de savon... puis on assiste à la célèbre «correction» administrée par Gervaise à Virginie, avec un réalisme, – qui dépasse de beaucoup le réalisme déployé par le théâtre de l'Ambigu.

«Fameuse fessée», «célèbre» correction, les adjectifs ont ici un caractère métatextuel car ils renvoient aux multiples représentations de la pièce de Busnach et Gastineau. Du fait de son succès, la scène du lavoir fait partie de l'imaginaire collectif et les parodistes se servent de cet argument pour légitimer leur propre version de la fessée et leur pièce en général. C'est l'argument avancé au début de *L'Assommoir pour rire* (Blondelet), lors de la «conférence sur L'Assommoir» présentée par l'auteur chargé du rôle de Coupeau :

D'abord, je vous prierai de remarquer, Mesdames et Messieurs, qu'on ne jette des pierres qu'à l'arbre chargé de fruits ; puis, devant un pareil succès, roman et pièce, la parodie était permise. Et d'ailleurs, nous sommes sans prétention, nous aurions bien pu avoir un lavoir, mais pour avoir un lavoir, il s'agit de l'avoir, et nous ne l'avons pas !

La deuxième phrase touche à un autre point important : les parodies de *L'Assommoir* cherchent souvent à se démarquer de l'adaptation théâtrale du roman en soulignant le caractère artificiel des personnages et des décors. Ainsi, dans *L'Assommoir pour rire*

²¹ John Grand-Carteret, *Zola en images* (Paris : Juven, 1908), p. 139.

d'Ordonneau, la confrontation Gervaise/Virginie (remplacée, je le rappelle par une confrontation Nana/Virginie) est décrite de la manière suivante : «[Nana] se précipite sur Virginie et fait le simulacre de la fouetter. Les autres femmes les entourent pour masquer cette correction» (acte I, scène X). La dernière phrase peut être perçue à la fois comme un calque parfait et un clin d'œil ironique à la pièce de Busnach (où les laveuses se mettent aussi en demi-cercle pour cacher Virginie) et la première constitue une rupture évidente : les deux femmes *font semblant* de se battre. La pièce se désigne comme telle, dévoile ses artifices : il s'agit non seulement d'une imitation de l'acte physique «réel», mais encore et surtout de la scène du lavoir telle qu'elle a été jouée à l'Ambigu.

De même, dans *Le Petit Assommoir*, le «derrière» de Virginie est protégé par un carton : «le commissionnaire apporte sur sa brouette un énorme derrière en carton et le place sur celui de Nini [Virginie]. Chair-Fraîche [Gervaise] prend Nini sous son bras et frappe furieusement le cartonnage avec son immense battoir pendant que les laveuses chantent en chœur» (deuxième tableau, scène IV). Le carton est ici symbole d'artifice, de «truc» permettant de battre Virginie-l'actrice, mais loin d'être camouflé et discret, il est exposé, exhibé. On peut voir dans l'utilisation de ces «grosses ficelles» un clin d'œil ironique à la volonté de représentation de la réalité, au souci naturaliste du détail, souci qui, comme nous l'avons déjà mentionné, caractérise la pièce de Busnach et, au-delà, le roman. Dans *Le Bal de l'Assommoir*, on lit à la fin que «Tous les invités ont des pains et des brocs en main et dansent dans le fond comme des pantins ». Et dans *Trois pages de l'Assommoir*, Gervaise vient laver son linge au lavoir et «tire de sa poche un paquet microscopique» ; elle lance à Virginie non un seau d'eau, mais un verre d'eau. La parodie s'exhibe, elle détourne ostensiblement les procédés utilisés lors des représentations de l'Ambigu. De cette façon, elle constitue un commentaire indirect sur le naturalisme, commentaire dont nous allons examiner la portée et la valeur.

Un deuxième procédé, parfaitement illustré par la scène du lavoir, consiste non plus à révéler, à exhiber les artifices mis en œuvre dans la parodie mais, par contraste, à insister sur le caractère «réaliste» ou «naturaliste» de l'adaptation du roman, cela dans le cadre même de la parodie. Les couplets chantés par Coupeau dans *L'Assommoir pour rire* de Maurice Ordonneau constituent un parfait exemple de ce procédé de mise en abyme, en voici deux extraits :

D'l' *Assommoir* quand j'fis la lecture,
 ça m'avait bien impressionné ;
 Si ça montrait trop la nature,
 C'était rud'ment imaginé.
 Mais au théâtre, c'est l'image
 Encor plus d' la réalité ;
 On y mang' de l'oie, du fromage,
 Qu'on voudrait bien être invité !
 [...]
 Mais où j'aim' le naturalisme,
 C'est à la scène où, sans propos,
 La pauvr' Gervaise, ô réalisme !
 D' Virgini' nous montre le dos !
 D'l' *Assommoir*, quand j'fis la lecture,
 Ça m'avait bien impressionné ;
 Mais au théâtre, je le jure,
 J'en suis encor plus étonné.

Ce condensé-commentaire des grands moments de la pièce est incorporé dans une parodie de la pièce en question et il est amené par l'intermédiaire de l'un des personnages parodiés. Par cette mise en abyme qui fige l'hypotexte au cœur de sa structure, la parodie se désigne comme parodie. Et dans un tel contexte, le fait d'attirer l'attention sur le «réalisme» ou «naturalisme» de la pièce de l'Ambigu – «au théâtre, c'est l'image encor plus d'la réalité», etc. – est fort ironique. Peut-on prendre au sérieux les propos d'un personnage de parodie ? Ces couplets, fortement ancrés dans un contexte comique, ont donc pour effet (pervers, et sans doute volontaire) de «déréaliser» les scènes et décors de l'adaptation théâtrale en question. Et cette stratégie parodique de mise en abyme (une mise en abyme superficielle et évidente) est fort répandue. *L'Assommoir, pot-pourri* de Henri d'Estissac fait tout à fait écho aux couplets de Maurice Ordonneau. Voici par exemple le couplet argotique consacré à la scène du lavoir, chanté sur l'air «Tu n'en auras pas l'étrenne» :

Un' scèn' qu'il faut voir,
 C'est cell' du lavoir ;
 Quand sur elle l'rideau s'lève,
 On est épaté
 D'la réalité...
 C'est si ronflant qu'on en rêve...
 Minc' que c'est ça,
 Tout est bien là :
 Qu'on suive,

D'un œil ravi,
 Cette bell' scène pri-
 mitive ;
 Ca sent, pour d'bon,
 L'linge sale et l'savon ;
 C'est comme un vrai bain d'lessive

On retrouve la même insistance sur la «réalité» de la scène et du décor : «réalité», «pour tout d'bon», «vrai» qui sont démentis ironiquement par le mot «rêve», l'allusion au rideau qui lève, ainsi que par la forme du «pot-pourri». Il s'agit en effet d'une chanson et le style est argotique : une telle combinaison renvoie à un registre comique. Ce traitement ludique de la scène du lavoir contribue donc à éclairer d'une lumière moqueuse la pièce de l'Ambigu et plus particulièrement les efforts mis en œuvre afin d'obtenir un «effet de réel» (vrai savon, eau, linge sale, lavoir, etc.).

Dans la même veine, on peut citer le poème de Leclerc et Galipaux, *En Rev'nant d' «L'Assommoir»*, qui décrit en style argotique les mésaventures de deux spectateurs, des ouvriers, se rendant à une représentation de *L'Assommoir* à l'Ambigu (ironiquement, ils vont donc voir une pièce sur eux : la mise en abyme fonctionne aussi à ce niveau) :

Quoi ! *L'Assommoir* ? Le vrai, l'unique,
L'Assommoir ousqu'on voit Coupeau
 Se flanquer un cuit' véridique,
 Des femm' se coller des seaux d'eau,
 Des maçons gâcher du vrai plâtre
 Des soûlards se soûler d'vrai vin ?

Et le narrateur d'enfoncer le clou et de récapituler de nouveau les principales scènes du roman, qui sont en fait surtout celles de la pièce :

Tout en marronnant, dans ma boule
 Je r'passais les scèn' du roman :
 L'échafaudage qui s'écroule,
 La grand' colèr' de la Banban,
 Et j'aspirais, avec ivresse,
 A la tatouille du Lavoir,
 Ousqu'on s'plaqu' des coups sur... la graisse ;
 Enfin, j'allais voir *L'Assommoir* !
 [...]
 Enfin ! Le *Lavoir* qui s'amène !
 On lave avec du vrai savon ;
 Hein ! s'en donn' t'on, là-d'dans, d' la peine :
 Kif-kif, un lavoir pour de bon [...]

On peut noter au passage, dans ce dernier couplet, le processus de personnification du lavoir : dans la pièce de l'Ambigu, un soin particulier a été apporté à cet élément de décor, central pour la scène opposant Gervaise à Virginie. Un maître de lavoir fut consulté, garant de l'authenticité des détails, etc. Le lavoir est l'objet de soins tels qu'il finit par acquérir autant d'importance qu'un personnage. Il «joue un rôle» dans la pièce de théâtre. On peut donc interpréter la personnification du lavoir comme un commentaire ironique de Leclerc et Galipaux sur l'approche «naturaliste», excessivement minutieuse de la mise en scène. Les adjectifs «vrai» et «véridique», récurrents tout au long du poème («vrai plâtre», «vrai vin», «vrai linge sale», «cuit' véridique», etc.), fonctionnent comme un leitmotiv et remplissent une fonction identique.

Robida traitera aussi à sa façon la scène du lavoir et, comme dans les exemples donnés précédemment, insistera ironiquement sur la «réalité» du décor de l'Ambigu. Dans sa classification fantaisiste des différentes sortes de drame, le «drame naturaliste» occupe une bonne place. Nous sommes d'ailleurs ici en présence non d'une parodie du naturalisme – le style du commentaire n'est même pas argotique – mais d'une parodie de l'anthologie littéraire et des classifications génériques de la littérature :

Dans les drames non naturalistes, le traître ou la traîtresse empoisonne ou poignarde par jalousie, par ambition, ou pour toute autre passion féroce. Dans les drames naturalistes, c'est parce qu'elle a reçu le fouet devant tout un lavoir rassemblé que la femme à l'œil fatal poursuit de sa haine la malheureuse madame Coupeau. Tous les accessoires de la pièce ; bec de gaz, pains, seaux d'eau, colonnes, etc., sont en vrai. C'est beau le génie !²²

A force d'être souligné, mis en exergue, le «réalisme» de l'adaptation théâtrale de *L'Assommoir* se teinte de comique et perd de sa force. Le souci du détail «vrai» est un procédé «mis à nu» et «mécanisé» par les parodistes, pour employer la terminologie des Formalistes russes. Même de façon superficielle, ludique et indirecte, les parodistes soulignent la littérarité du discours naturaliste et s'attaquent à ses prétentions mimétiques.

Autre clin d'œil ironique à la pièce de l'Ambigu, toujours dans le poème de Leclerc et Galipaux : les figurantes qui dissimulent la raclée administrée à Virginie se

²² *La Caricature*, 29 octobre 1881.

font huer par l'un de nos deux spectateurs, venu assister à une «vraie raclée» et qui en veut pour son argent ; il interrompt donc la pièce :

Boum ! c'est la Gervaise qu'empoigne
 La grande Virginie... allez !
 Hein ! Batavia, crois-tu qu'on s'cogne !
 Et dir' qu'on n' peut pas s'en mêler !
 Hein ! qu'est-c' que c'est donc ? on plaisante ?
 Les autres femm' se fich' devant ?
 En sort' qu'à moins d'être figurante,
 Pour voir la scèn' c'est comm' du flan !

Lors, Batavia furibond, pâle
 D'une juste indignation,
 Beugle soudain d'une voix mâle :
 «Arrière' la figuration !'
 [...]

A travers le personnage de Batavia et ses réactions devant la scène du lavoir au théâtre de l'Ambigu, les auteurs du poème proposent un exemple fantaisiste de réception de la pièce. Batavia et son ami, qui voulaient du «vrai», sont déçus. Les parodistes, dans ce détournement comique d'une scène célèbre, soulignent ainsi, sur le mode ludique, qu'il faut aller jusqu'au bout du naturalisme. Puisqu'il s'agit d'exposer la «réalité», il faut aussi montrer une «vraie» raclée et se débarrasser de l'artifice, du «faux» (en l'occurrence, les figurantes).

Comme nous venons de le voir à travers l'exemple de la scène du lavoir, les parodies (scéniques et autres) de la pièce de *L'Assommoir* exhibent leur hypotexte, et le commentent, dans leur structure même ; c'est là où réside leur dimension métatextuelle. Deux stratégies récurrentes et assez semblables dans leurs effets permettent à ces parodies de dévoiler leur littérarité et leur parodicité. D'un côté, les parodies insistent sur leur propre artificialité : carton utilisé de façon ostensible pour protéger Virginie des coups de battoir, absence de lavoir, etc., ainsi que les nombreuses prolepses ou intrusions métatextuelles (voir *Le Petit Assommoir*, par exemple) et mises en abyme qui sont là pour rappeler qu'il s'agit à la fois d'une pièce de théâtre et d'une parodie. D'un autre côté, les parodies insistent ironiquement et par contraste sur le «réalisme» des décors et des personnages de l'Ambigu – voir de nouveau les mises en abyme présentes dans un grand nombre de parodies, qui ont pour fonction de récapituler les centres d'intérêt de la

pièce de Busnach et Gastineau, et qui usent et abusent des adjectifs «vrai» et «véritable». Le résultat est le même : par ces procédés la parodie dévoile, sur le mode ludique, l'un des mécanismes naturalistes. Elle souligne plus ou moins directement que toute œuvre est fiction, artifice, même si cette œuvre s'efforce de le dissimuler en ayant recours à des «détails vrais». Mais cette «mise à nu» d'un procédé naturaliste, dans le contexte de parodies courtes et mineures, reste essentiellement ludique et superficielle. La parodie n'est certainement pas ici synonyme de «destruction» (selon le terme de Tynianov) du naturalisme et de son «idéologie». Elle s'amuse et se moque sans attaquer en profondeur.

Pour conclure en ce qui concerne les parodies de *L'Assommoir*, on peut dire que si le roman a été l'objet d'une véritable bataille littéraire et a suscité de vives polémiques, l'adaptation théâtrale, simplificatrice et réductrice, a quant à elle surtout servi de détonateur à la parodie (et à la caricature). En 1879, les parodies théâtrales de *L'Assommoir*, ainsi que de nombreux poèmes et chansons, se succèdent sans relâche : la parodie semble engendrer la parodie ; un véritable circuit de parodisation se crée. Moins dangereusement novatrice que le roman, en dépit de ses décors et innovations techniques, l'adaptation théâtrale de *L'Assommoir* a surtout servi à la cristallisation des passages les plus visuels du roman. La moitié du travail était alors déjà fait : les parodistes n'avaient plus qu'à donner dans la surenchère et ramasser les miettes du succès. Les quatre scènes récurrentes identifiées précédemment dans les parodies scéniques (la scène du lavoir, la chute de Coupeau, le banquet pour la fête de Gervaise et la crise de *delirium tremens* de Coupeau) sont en effet parmi les plus frappantes *visuellement*. Il n'est donc pas surprenant qu'elles aient aussi retenu l'attention des caricaturistes. La caricature de Stop intitulée «L'Assommoir ou l'affaire du lavoir Saint-Chabrilhat» (*Le Journal amusant*, 22 février 1879) reflète bien les centres d'intérêt de la caricature comme de la parodie : nos quatre scènes clés sont résumées, condensées en un cliché. Comme dans certaines parodies, on relève un clin d'œil ironique envers la scène de la raclée telle qu'elle a été représentée à l'Ambigu (pudiquement dissimulée par les figurantes). Stop choisit en effet de substituer la dispute entre Gervaise et Virginie par une énorme feuille de vigne et l'on ne voit de la scène que quelques laveuses et baquets d'eau. Cette caricature dément donc les propos de Bertrand Tillier pour qui ce genre de caricature représentant des

personnages «trahit une lecture précise et scrupuleuse des livres de Zola».²³ Nous avons à travers la caricature de Stop une preuve de plus, si besoin était, que la cible première de la parodie est l'adaptation théâtrale de *L'Assommoir*.

Or, en extirpant ces quelques scènes de leur contexte, les parodistes ont d'une certaine façon contribué à l'élaboration d'un mythe de *L'Assommoir*. Mythe ou contre-mythe au sens moderne du terme, c'est-à-dire au sens «d'image collective» ou de «fantasme collectif».²⁴ Les adjectifs «célèbre» ou «fameux» («la fameuse fessée», etc.) renforcent cette dimension mythique. On pourrait d'ailleurs interpréter ces quatre scènes comme des paradigmes de situations mythologiques dégradées : la scène du lavoir renverrait à une guerre, une bataille (version moderne, les deux combattantes étant des femmes) ; la chute de Coupeau peut être interprétée comme symbole d'échec, de défaite, de décadence ; le repas de fête comme un rappel des banquets ou orgies antiques (l'oie revient fréquemment dans les parodies et finit par acquérir une valeur symbolique et métonymique : elle incarne le festin à elle seule) ; la crise de *delirium tremens* de Coupeau renvoie elle à une mort tragique. Les éléments ou scènes en question se prêtent donc particulièrement bien à un processus de mythification. Mais le mythe est moderne ; sa langue est l'argot. A travers leur processus de sélection – i.e. le choix de la ou des cibles – les parodistes contribuent donc à la cristallisation, voire à la mythification de certaines scènes ; ils facilitent ainsi l'ancrage de ces scènes et personnages dans l'imaginaire collectif de leur époque.

On peut également noter que les parodies font souvent passer au premier plan des personnages secondaires tels que Poisson ou Mes-Bottes. Ce dernier, dont l'immense appétit constitue l'un des ressorts comiques de la pièce de Busnach, est par extension associé, voire assimilé, à un très long pain : le processus de réduction caricaturale du personnage de Zola correspond alors à une sorte de métaphore. Dans *L'Assommoir pour rire* de Blondelet, le pain est l'attribut symbolique obligé de Mes-Bottes (devenu Tige de Bottes) : «Tige de Botte, avec un grand pain qu'il porte comme un fusil», etc. ; c'est là le prétexte pour des jeux de mot d'un goût souvent douteux. Par exemple lorsque Gervoise/Gervaise menace Virginie d'une claque ou «pain» en argot :

²³ Bertrand Tillier, *Cochon de Zola ! ou les infortunes caricaturales d'un écrivain engagé* (Paris : Séguier, 1998), p. 44.

²⁴ Voir la définition de Ruth Amossy, *Les Discours du cliché* (Paris : SEDES, 1982).

Gervoise
 C'est trop fort, j' te vas lui donner un pain.
 Tige de Bottes, *s'avançant*
 Un pain ! Je le prends. (*Il reçoit une claque.*) Ah ! malheur, c'est pas du pain
 tendre.²⁵

Dans *Trois Pages de l'Assommoir*, la phrase de «Semelle de bottes», «Ousqu'est le pain ? » vient scander le dialogue, etc. Ce procédé de «métaphorisation», qui s'applique également au personnage de Goujet (réduit à sa barbe) – il s'agit alors plutôt de «métonymisation» pour ce dernier exemple –, est récurrent dans nos parodies. Il contribue à figer les personnages en un cliché. En mettant en exergue certaines scènes ou personnages et en leur faisant subir une distorsion d'essence caricaturale (réductrice), les parodistes procèdent à une forme de détournement, de récupération comique de l'adaptation théâtrale de *L'Assommoir*, et par contrecoup du roman. La récupération n'exclut d'ailleurs pas la fonction publicitaire : la parodie contribue à sa façon à la diffusion de la pièce comme du roman.

Et les manifestations parodiques ne s'arrêtent pas au domaine pourtant vaste du spectacle et des lettres. Elles prennent parfois les formes les plus originales et inattendues : aux environs de 1879-1880, les camelots parisiens ne manquèrent pas d'exploiter le filon naturaliste et se mirent à vendre toutes sortes de petits objets, mi-publicitaires mi-parodiques, allant du petit cartonnage «Nana-Coupeau» à la «lyre très mince» – montage en papier chargé de représenter la crise de *delirium tremens* de Coupeau.²⁶ Toujours dans le contexte de réception de la pièce de *L'Assommoir* et du roman *Nana*, on trouve en vente des pipes Zola, toutes sortes d'assiettes et de faïences reproduisant les scènes de *L'Assommoir* pièce, et même de petits cochons en pain d'épices à têtes de Zola et Nana. Bon nombre d'établissements se réclamèrent également de *L'Assommoir* : John Grand-Carteret évoque par exemple «L'Assommoir Coupeau», brasserie de La Chapelle qui connut son heure de succès, ou «Le père l'Assommoir». Ces pratiques extra-littéraires d'essence parodique ou satirique (pour les cochons en pain d'épice) fonctionnaient en fait comme autant de slogans publicitaires. Elles témoignent de l'impact, de la portée de *L'Assommoir*, qui envahit les rues et la vie de tous les jours.

²⁵ Voir Appendice, p. 266.

²⁶ John Grand-Carteret, *Zola en images*, p. 64.

1.2 *Nana*

Le processus de parodisation de *Nana* va différer sensiblement de celui de *L'Assommoir* décrit précédemment. Contrairement à *L'Assommoir*, ce n'est pas l'adaptation théâtrale de *Nana* qui sert de catalyseur à la parodie. La pièce de Busnach et Zola, signé du seul Busnach, connut pourtant un certain succès : entre le 29 janvier 1881, date de la première, et le 31 mai 1881, il y eut 135 représentations ; et la pièce fut reprise du 22 octobre au 6 novembre de la même année. Mais elle ne suscita que deux parodies théâtrales : *Oh ! Nana !*, parodie en un acte par Ernest Depré et Charles Clairville représentée le 19 février 1881 au théâtre des Nouveautés, et *Nana et Cie*, parodie-opérette en un acte, paroles de Charles Blondelet (l'un des auteurs de *L'Assommoir pour rire*) et Charles Mey, musique de Villebichot (Alcazar d'hiver, 19 mars 1881). On est très loin des 16 parodies théâtrales (ou scéniques : pantomimes, marionnettes, etc.) qui accueillirent en 1879 l'adaptation théâtrale de *L'Assommoir*. C'est donc bel et bien *Nana* roman qui constitue la cible parodique principale, nous allons voir pourquoi. De plus, si les parodistes avaient eu plaisir à détourner des scènes bien précises de l'adaptation théâtrale de *L'Assommoir*, le personnage même de Nana va cette fois canaliser l'essentiel de leurs efforts. Cette tendance parodique va donc s'exprimer en majorité à travers la caricature. Les vignettes «nanaturalistes» et «nanatomiques» représentant la nouvelle «créature» de Zola vont se multiplier à travers la presse comique et satirique. Avec *Nana* on atteint même, selon les mots de Grand-Carteret, «le summum de la caricature zolaesque», nous reviendrons sur certaines des caricatures les plus célèbres, par André Gill et Albert Robida.²⁷

Une campagne publicitaire à grande échelle avait été entreprise dès le mois de mai 1879 par Zola et *Le Voltaire*, afin de promouvoir le lancement de *Nana*. Cette campagne explique au moins en partie la curiosité du public. *Nana* est une célébrité bien avant sa parution, elle est l'événement littéraire de l'année et plus encore. Elle tombe à pic pour raviver le scandale du naturalisme et prendre la relève de l'adaptation théâtrale de *L'Assommoir*. Parodistes et caricaturistes l'attendent donc au tournant et ne vont pas la

²⁷ *Ibid.*, p. 166.

rater. Une première *Nana* fait son apparition en 1877, lorsque Manet intitule de la sorte le portrait d'une jeune habituée du café Tortoni, Henriette. Et dès le printemps 1879, le tout Paris attend un digne successeur de *L'Assommoir*, peut-être encore plus croustillant même, vu la thématique de la prostituée (déjà traitée, entre autres, par Huysmans et Goncourt). Dans ses débuts, Zola avait été chef de la publicité chez Hachette, il était donc fort bien placé pour orchestrer le lancement de *Nana*. Il sera aidé en cela par le directeur du *Voltaire*, Jules Laffite. Ce dernier annonce le 17 mai 1879 la suite de *L'Assommoir*, «appelée à produire une énorme sensation». Campagne d'affiches et articles de presse se succèdent alors sans relâche. Le 7 octobre 1879, afin d'aiguiser l'appétit des lecteurs, Laffite et Zola décident de publier «en avant-première» un extrait du roman qui devait paraître en feuilletons dans *Le Voltaire* à partir du 16 (15 ?) octobre. Dans une lettre à Zola datée du 15 octobre, Céard parle de la «curiosité énorme» suscitée par *Nana* : «Ce nom est à l'infini sur tous les murs de Paris. Cela tourne à l'obsession et au cauchemar».²⁸ Les descriptions que Zola donne du théâtre des Variétés et des spectateurs, émoustillés par le nom même de *Nana*, constituent, assez ironiquement, une mise en abyme de l'attente suscitée par son propre roman : «Une fièvre de curiosité poussait le monde, cette curiosité de Paris qui a la violence d'un accès de folie chaude. On voulait voir *Nana*».²⁹ Une telle maîtrise de l'outil médiatique permit ainsi d'attiser le suspens jusqu'au dernier moment et la levée des boucliers parodiques ne tarda pas. Les premières salves parodiques furent d'ailleurs très variées en ce mois d'octobre 1879. *Le Gaulois*, tout d'abord, choisit de renvoyer un écho parodique au *Voltaire* en faisant paraître le même jour (15 octobre 1879) une parodie de la première partie de *Nana*, signé l'Indiscret.³⁰ En première page du *Gaulois* on pouvait lire les lignes suivantes :

Le Gaulois, grâce à l'adresse et à la pénétration d'un de ses reporters les plus déliés, a pu se procurer les idées du premier feuilleton de

M. ZOLA

Il a confié ses éléments, ainsi miraculeusement retrouvés, à un de ses collaborateurs, véritable Cuvier littéraire, qui reconstituerait un volume sur une syllabe égarée et, pour aujourd'hui seulement, notre roman en cours de publication, *La Servante*, de M. Lafontaine, fait place à

NANA

Qui paraît en même temps dans *Le Gaulois* et *Le Voltaire*.

²⁸ *Nana*, éd. Colette Becker (Paris : Classiques Garnier, 1994), p. LXVI.

²⁹ *Nana*, éd. Colette Becker, p. 8.

³⁰ Voir Appendice, pp. 306-308.

Cette stratégie parodique du fragment conçu ou retrouvé est récurrente dans les parodies du naturalisme, nous y reviendrons dans le chapitre consacré au mode d'action parodique. Elle trahit l'opportunisme des parodistes qui, pour assurer quelques miettes de succès, cherchent à exploiter l'œuvre avant même qu'elle ne soit publiée, au moment où elle excite toutes les curiosités. Nous verrons, par exemple, des parodies proleptiques de *La Terre* qui ressemblent davantage à *Germinal* car les parodistes n'ont pas su prendre de distance avec le roman en question. Dans le cas présent, la parodie n'a pas vraiment la valeur proleptique qu'elle a parfois : le parodiste a réellement eu connaissance du premier chapitre du roman de Zola car l'épisode avait été publié en extrait et à l'avance. Voici quelques extraits qui vont nous permettre de dégager les similitudes frappantes entre la parodie et l'original et de déterminer la valeur du détournement :

A neuf heures, la salle du théâtre des Variétés était encore vide. Quelques personnes, au balcon et à l'orchestre, attendaient, perdues parmi les fauteuils de velours grenat, dans le petit jour du lustre à demi-feux. Une ombre noyait la grande tache rouge du rideau ; et pas un bruit ne venait de la scène, la rampe éteinte, les pupitres des musiciens débandés.

(*Nana* de Zola)

On n'était pas encore près de commencer aux Variétés. Les feux du lustre étaient à demi baissés. Le rideau, sans gaz derrière, faisait un grand trou carré, comme une fenêtre énorme donnant sur le silence. Il n'était que huit heures.

(«Nana» du *Gaulois*)

- Que te disais-je, Hector ? s'écria le plus âgé, un grand garçon à petites moustaches noires, nous venons trop tôt. Tu aurais bien pu me laisser achever mon cigare.

(*Nana* de Zola)

- Tu m'y repinceras à venir à cette heure-ci ! C'est moi qui regrette mon cigare !

(«Nana» du *Gaulois*) :

- On m'a dit, recommença-t-il, voulant absolument trouver quelque chose, que Nana avait une voix délicieuse.

- Elle ! s'écria le directeur en haussant les épaules, une vraie seringue !

Le jeune homme se hâta d'ajouter :

- Du reste, excellente comédienne.

Elle !... Un paquet ! Elle ne sait où mettre les pieds et les mains.

La Faloise rougit légèrement. Il ne comprenait plus. Il balbutia :

- Pour rien au monde, je n'aurais manqué la première de ce soir. Je savais que votre théâtre...

- Dites mon bordel, interrompit de nouveau Bordenave, avec le froid entêtement d'un homme convaincu.

(*Nana* de Zola)

- Il paraît qu'elle chante divinement, Nana !...

- Qui, Nana ? un clyso rouillé...

- Mais, si parfaite comédienne !...

- Oh ! la la !... Si seulement elle amenait sa femme de chambre pour lui faire ses gestes...

- Malheureusement, votre théâtre...

- Dites : mon boui-boui ;

Il y tenait comme à une invention.

(«Nana» du *Gaulois*)

Le passage du *Gaulois* est bel et bien une parodie au sens strict que lui accorde Genette de «transformation ludique d'un texte singulier». Les transformations en question sont relativement minimales et n'entraînent pas de transformations pragmatiques, de modifications du cours de l'action. Le mode d'action parodique est assez brouillé et ambivalent : l'auteur semble hésiter quant au détournement stylistique du texte de Zola. On peut noter deux tendances : tout d'abord, le langage plutôt châtié de Fauchery et Hector de La Faloise est rendu familier par la parodie ; le contraste entre la position sociale élevée et le registre de langue argotique renvoie à la pratique littéraire du travestissement. Selon la définition de Genette, «le travestissement transpose un texte de son style d'origine dans un autre style», avec une visée comique.³¹ Le langage du directeur du théâtre oscille quant à lui entre une surenchère argotique par rapport au texte de Zola et une atténuation de l'argot : «clyso», pour clystère – seringue utilisée pour des lavements – est porteur de sous-entendus grossiers que le terme «seringue», employé par Zola, ne possède pas. Mais d'autre part la métaphore théâtre / bordel du texte de Zola est beaucoup plus forte et crue que celle de théâtre / boui-boui, même si les deux termes relèvent également d'un registre argotique. Même s'il s'agit bien de la tendance

³¹ *Palimpsestes*, p. 160.

dominante, la parodie du *Gaulois* ne prend donc pas toujours le parti de l'excès argotique ; une bonne raison à cela : il est difficile d'aller bien au-delà de certains termes argotiques employés par le Bordenave de Zola. Elle tient surtout à se démarquer de chaque phrase ou passage du texte zolien sans pour autant s'éloigner ; elle est guidée par un double mouvement contradictoire. Ce type de parodie, ayant pour cible un extrait ou un chapitre précis ne peut fonctionner qu'à chaud, qu'en présence de son hypotexte ; nous avons là un exemple parfait de parodie-ricochet ou parodie-boomerang (bien que dans ce cas précis la parodie prétende arriver *en même temps* que l'hypotexte) qui s'insère dans un contexte de réception immédiate du texte naturaliste. La couleur parodique est assez floue au sens où aucune position marquée pour ou contre le naturalisme ne transparaît : essentiellement ludique et opportuniste, la parodie s'efforce ici de souffler la vedette au premier feuilleton du *Voltaire* ou, peut-être plus modestement, de revendiquer une petite part de l'immense attention suscitée par la parution de *Nana*.

Autre parodie de réception immédiate, qui paraît quatre jours plus tard dans *La Lune Rousse* du 19 octobre 1879 : «La naissance de Nana-Vénus», caricature d'André Gill et première caricature de Nana.³² L'élève de Daumier est un caricaturiste extrêmement prolifique, et le fondateur de plusieurs revues comiques illustrées de l'époque telles *La Parodie*, *L'Eclipse* ou *La Lune Rousse*. Auteur de nombreux portraits-charges de Zola, il ne pouvait laisser passer la publication tant attendue du premier feuilleton de *Nana* et sa Nana-Vénus lance un prototype caricatural de Nana qui ne sera concurrencé que par la Nana de Robida. D'un coup de baguette magique Zola fait triomphalement surgir Nana d'une cuvette. On peut noter la structure doublement parodique de la caricature : il s'agit à la fois d'une parodie de la Nana du roman (avec changement de système sémiotique et transfert d'isotopies, du texte à la représentation iconique) et d'une parodie de la Vénus de Botticelli (passage du tableau de Botticelli à la caricature de Gill : on reste cette fois dans le même système sémiotique). En assimilant ironiquement Nana à la Vénus de Botticelli, Gill la désigne comme déesse moderne. Mais sa caricature ne fait toutefois que filer et illustrer ironiquement la métaphore de Zola dans le premier chapitre du roman : «C'était Vénus naissant des flots, n'ayant pour voile que

³² Voir Appendice, p. 309.

ses cheveux». Air virginal et minceur mis à part, la Nana de Gill présente certaines des constantes parodiques que la caricature sèmera à tout vent : Nana est blonde (ou rousse), et très féminine avec ses formes avantageuses. La cuvette est là pour montrer que, en dépit de son air innocent et virginal, les miasmes corrupteurs accompagnent Nana dès sa naissance – clin d'œil ironique envers la théorie de l'hérédité défendue par Zola ?

Le 26 octobre 1879, dans le numéro suivant de *La Lune Rousse*, devenue *La Petite Lune*, on trouve un poème-commentaire sur *Nana* ou plus précisément sur Nana, signé Bibi (pseudonyme d'André Gill). Les personnages ou scènes du roman ne sont pas détournés de leur sens, on ne peut pas vraiment parler à propos de ce poème de transformation ou imitation de l'hypotexte ni, par conséquent, de «parodie» au sens que nous lui avons dévolu dans notre définition. La seule dimension parodique du poème réside alors dans le style argotique, dont la cible est d'ailleurs plus probablement

L'Assommoir que *Nana* :

Et, dans plus d'un passage,
Mince d'émotions !...
Tout est salé : langage
Et situations.

Le poème fonctionne comme un article critique rédigé sur le mode ludique. Sous la forme parodique et légère, Gill porte un jugement de fond : il prend la défense de *Nana* et dénonce sans ambages l'hypocrisie de la presse bien pensante qui s'offusque de la crudité du roman. Le message est sans ambiguïté :

D'ailleurs je me méfie,
Moi, des pudiques gens
Qui de pornographie
Traitent tant de romans.
Car, en fait de mérites
Ces gens, d'ordinaire, ont
Celui d'être hypocrites
Et dépravés au fond.

Les attaques contre le roman avaient en effet été virulentes dès la parution des premiers feuillets, relançant de plus belle la bataille littéraire initiée par *L'Assommoir*. Zola s'était même senti obligé de publier dans *Le Voltaire* du 28 octobre 1879 une réponse à ses détracteurs. Or si comme nous venons de le voir la défense de *Nana* peut s'exprimer à travers une voix parodique, le phénomène inverse n'est pas impossible : la parodie peut

aussi se faire l'instrument d'une violente condamnation du roman de Zola et du naturalisme en général.

Ainsi, le 27 octobre 1879, Albert Millaud publiait dans *Le Figaro* une parodie grossière intitulée «La Fille à Nana». En dépit du titre, il s'agit davantage d'une parodie du genre naturaliste que d'une parodie d'un roman spécifique. «Campard», le personnage principal, ne peut par exemple manquer d'évoquer «Macquart». En voici un court extrait : «Campard avait beaucoup travaillé, il était vidangeur de naissance. Tout petit on l'avait trouvé, à moitié suffoqué, dans une latrine [...]», etc. Et Millaud de donner dans la scatologie la plus vulgaire afin de mettre en évidence et condamner... la dimension scatologique de la littérature naturaliste, on voit toute l'ambiguïté de l'approche. Quelle que soit la couleur de la parodie – agressive et polémique dans ce cas –, il est intéressant de repérer la récurrence de certaines stratégies parodiques, en l'occurrence la «pseudo-fuite» d'un extrait du roman de Zola par l'éditeur. Cette stratégie est très proche de celle du fragment «trouvé» ou encore de celle employée par *Le Gaulois* dans la parodie de *Nana* évoquée précédemment. Un tel procédé, en mettant le pseudo-fragment naturaliste au second degré, permet souvent au parodiste de faire, dans l'introduction, des commentaires directs sur le naturalisme – commentaires dont la couleur peut aller du ludique au polémique – et d'établir une relation de complicité avec le lecteur :

M. Zola ne s'arrête plus. Après *L'Assommoir*, roman naturaliste, après *Nana*, roman expérimental, le fécond romancier a mis sur le chantier une œuvre nouvelle : *La Fille à Nana*, roman orduraliste. Ce sera évidemment le dernier mot du genre. Grâce à une indiscretion de l'éditeur de M. Zola, nous sommes assez heureux pour donner à nos lecteurs un des premiers chapitres de cette intéressante production. Mais avant tout nous tenons à bien présenter nos excuses au public. Nous devons le tenir au courant des tendances littéraires de notre temps, mais nous déclinons toute responsabilité.

Je reviendrai en détail sur la fonction de ce j'appellerai le «paratexte trompeur» dans la partie consacrée aux principales stratégies parodiques. De nombreux éléments paratextuels (titre, nom de l'auteur, préface...) sont en effet l'objet d'une subversion parodique et il est important, pour comprendre le fonctionnement de nos parodies de réception du naturalisme, de dégager les caractéristiques pragmatiques du paratexte. La présentation ironique du pseudo premier chapitre de «La Fille à Nana» («fécond romancier», «intéressante production») et notamment le néologisme «orduraliste»

annoncent la couleur : la parodie sera polémique, elle va permettre d'assimiler le naturalisme à une accumulation «d'ordures» et se fera par là même l'écho des articles, qui depuis le célèbre article de Louis Ulbach – paru lui aussi dans *Le Figaro*, le 23 janvier 1868 – n'ont cessé de dénoncer la «littérature putride» produite par le «fanfaron d'ordures» (cette dernière accusation avait été lancée par Barbey d'Aurevilly).³³

Toutefois, le choix de l'outil parodique mérite ici quelques éclaircissements : pourquoi exprimer par la parodie, de façon «indirecte», un message qui pouvait être délivré sous la forme d'un article condamnant ouvertement les procédés naturalistes et l'auteur de *Nana* ? Peut-être justement parce que les accusations de «cochonnerie», «d'ordures», de «pornographie», s'étaient généralisées dans la presse au point de devenir des lieux communs de la campagne anti-naturaliste, et, par conséquent, de perdre de leur force. La parodie constitue donc une arme nouvelle, originale, qui prétend rencontrer et attaquer le naturalisme sur son propre terrain, le prendre à son propre piège, à ses propres excès. Inutile de dire qu'il s'agit là d'une arme à double tranchant : la parodie de Millaud est incontestablement de mauvais goût et de ce fait se retourne contre lui. Une raison beaucoup plus personnelle à l'usage de la parodie dans ce cas précis : Albert Millaud, journaliste au *Figaro* et amant de l'actrice Anna Judic, s'était reconnu dans le premier chapitre de *Nana* comme l'amant de Rose Mignon. Le ménage à trois formé par les Mignon et Steiner dans le roman est en effet calqué sur le couple Judic et Millaud. Le journaliste du *Figaro*, Fauchery, peut aussi être perçu comme un double de Millaud. Pour ne pas perdre la face et, comme nous l'avons dit plus haut, par souci d'efficacité, ce dernier choisit de riposter par fiction interposée ; la parodie, qui autorise tous les excès, se présente comme le moyen le plus adéquat. «La Fille à Nana» montre que la parodie peut, dans certains cas extrêmes, être le mode du règlement de compte. Millaud aura d'ailleurs la rancune tenace et la haine parodique (ou parodico-satirique dans ce dernier cas) puisqu'il récidivera le 12 novembre, toujours dans *Le Figaro*, avec un article écrit en argot «M. Zola chez lui. Etude». Millaud persévère dans les attaques scatologiques et vise directement cette fois la personne de Zola, accusé de ne penser qu'à la publicité et au profit :

³³ Voir Alain Pagès, *La Bataille littéraire*, p. 15.

On s'occupe de lui. Y a gras de réclames, et des affiches, et des bulletins à la main à s'en servir pour la propreté. Aussi M. Zola compte-t-il persévérer dans la voie qu'il a choisie. Le public aime la m... il lui en donnera.³⁴

Dans une autre perspective, il est intéressant de souligner le titre choisi par Millaud pour sa première parodie : «La Fille à Nana». Robida va choisir le même titre pour la vignette et description de «l'héroïne naturaliste» (*La Caricature*, 10 avril 1880). Et le roman de Alfred Sirven et Henri Leverdier s'intitule *La Fille de Nana. Roman de mœurs parisiennes* (1881). Comment expliquer cette soudaine et envahissante progéniture lorsqu'on sait que Nana n'a eu qu'un garçon, le petit Louiset ? Plus qu'une simple coïncidence, il s'agit là d'une stratégie parodique récurrente dans le cadre des parodies de *Nana*. Tout d'abord ce personnage doublement fictif peut servir de repoussoir à la Nana de Zola : c'est le cas dans *La Fille de Nana* de Sirven et Leverdier où «la fille de Nana», Andrée Naviel, honnête, travailleuse et «sérieuse» fonctionne comme une anti-Nana ; elle est l'inverse de sa mère comme les premières syllabes de son nom le suggèrent.³⁵ Mais qu'elle serve de repoussoir ou de miroir plus ou moins fidèle à la Nana de Zola, la «fille à/de Nana» permet, à des degrés divers, de tourner en dérision ou de démonter la théorie de l'hérédité mise en application par Zola dans son œuvre. La dérision transparaît dans le titre même des deux premières parodies citées, «La fille à Nana» : l'emploi de la préposition à et non de pour marquer l'appartenance ou le lien de parenté renvoie à une tournure très familière voire agrammaticale. Sans nom précis et figée en une expression agrammaticale, on ne peut s'attendre à ce que la fille soit mieux que la mère, elle promet même le pire, réalisé dans la parodie de Millaud. Robida choisit quant à lui de traiter la théorie de l'hérédité sur un mode purement ludique. La «fille à Nana» incarne l'héroïne naturaliste et sa description comporte des allusions moqueuses à la physiologie et l'hérédité, notions chères à Zola :

L'héroïne naturaliste

... Elle pesait 154, tout habillée, 154 livres ! du nerf, de la chair et du sang ! c'était une robuste jeunesse, haute en couleur, fraîche de peau et ferme, fallait voir ! De qui était-elle la fille ? Nous ne saurions le dire avec précision ; Nana, jadis, lui avait trouvé dans le nez une certaine ressemblance avec son cocher, puis avec un petit vicomte qui pourtant... puis avec... enfin, c'était vague. Ce

³⁴ Cité par Colette Becker dans son édition de *Nana*, p. LXXI.

³⁵ Voir David Baguley, «*La Fille de Nana : Palingenesis, Palimpsest ?* », *Romance Studies*, 6 (1985), p. 132.

nez ne venait ni des Rougon, ni des Maquart³⁶, ni des Coupeau ; ou ce nez était inné, ou il provenait de l'intrusion dans la famille d'un nouvel élément physiologique. Quelles seraient les conséquences de ce nez sans ascendance reconnue ?

«La fille à Nana» (par Emile Zola).³⁷

En guise de réponse ironique à la dernière question, le texte est suivi d'une vignette représentant la fille de Nana en train de lever une jambe galbée. Elle est très semblable à la Nana des autres caricatures de Robida : blonde, formes avantageuses et regard langoureux. Telle mère, telle fille, voici la pseudo leçon d'hérédité ironiquement signée du nom de Zola.

La Fille de Nana de Sirven et Leverdier³⁸ contraste avec les deux autres parodies, ne serait-ce que par la forme : il s'agit cette fois d'un roman et non d'un texte de quelques lignes ou colonnes. Contrairement à la grande majorité des parodies de réception, nous nous trouvons en présence d'un hypertexte «sérieux», d'une parodie «sérieuse» (au sens que lui attribue Genette dans *Palimpsestes*). Les auteurs ont recours au stratagème de la fille de Nana afin de pouvoir relancer le roman de Zola, établir une continuation qui leur permettra de mettre en œuvre leur propre «thèse». Mais comme pour les deux parodies intitulées «La fille à Nana», la théorie de l'hérédité se trouve au cœur du débat. Ils l'avouent clairement dans la lettre-préface de l'ouvrage adressée à Zola ; en voici un extrait : «Afin de soutenir avec succès, s'il est possible, la thèse contraire à celle de l'*hérédité du vice*, nous empruntons le nom de votre héroïne». Et Sirven et Leverdier de peindre une Andrée-fille-de-Nana dotée de toutes les vertus afin de démontrer que l'instinct du vice n'est pas héréditaire. Ils vont jusqu'à ressusciter Nana pour souligner le contraste entre la mère et la fille. Certes, cette parodie n'a pas de valeur littéraire intrinsèque et la démonstration est lourde et laborieuse : «*La Fille de Nana* largely proves to be inadequate as a literary response, or parody, directed against Zola's text, which it merely seeks to combat with the stereotyped formulas of the popular or bourgeois novel». ³⁹ Le détournement idéologique ou récupération parodique du texte de Zola est un échec, mais un échec relatif si l'on en juge par les 25 éditions et les

³⁶ Orthographié de cette façon dans le texte.

³⁷ *La Caricature*, 10 avril 1880.

³⁸ David Baguley, «*La Fille de Nana* : Palingenesis, Palimpsest ? », pp. 128-142.

³⁹ *Ibid.*, p. 136.

traductions dans plusieurs langues. Et *La Fille de Nana* constitue un exemple intéressant de relecture effectuée par le biais d'une parodie-continuation très infidèle, pour son malheur, à l'hypotexte.

Les quelques échantillons parodiques fournis ci-dessus reflètent la diversité des réactions canalisées par le biais de la parodie ainsi que la grande variété des formes parodiques. Tout au long de l'année 1880, Nana va continuer à susciter l'intérêt des parodistes et, plus encore, des caricaturistes qui veulent tous avoir leur Nana. C'est sans doute *La Caricature*, de Robida, qui remporte la palme parodique en faisant preuve envers Nana d'un intérêt qui ne faiblit pas. Le premier numéro de *La Caricature* paraît le 3 janvier 1880 et annonce la couleur avec en couverture : «La célèbre Nana dont nous sommes heureux de donner les premiers le portrait ressemblant». Et la Nana de Robida, inspirée par une lecture attentive du feuilleton du *Voltaire*, va désormais imposer son image.⁴⁰ Notre propos n'est pas ici de faire l'inventaire des caricatures de Nana, par Robida ou par d'autres, elles sont trop nombreuses et méritent une étude séparée. Nous allons à la place nous attarder plus longuement sur certaines manifestations scripto-
iconiques parues dans *La Caricature*. Le premier numéro de *La Caricature* (3 janvier 1880), s'il est l'occasion pour Robida de présenter sa première caricature de Nana et de rivaliser ainsi avec André Gill, lui permet en outre de prendre pour cible le naturalisme comme genre. Voici la légende qui accompagne la grande planche intitulée «Nana-
Revue» :

Connaissez-vous la société des *photo-phonographes* pour *romanciers naturalistes* ? C'est une société très anonyme qui se charge de déposer secrètement des photo-phonographes chez les particuliers : ces instruments indiscrets recueillent tout ce qui se dit, photographient tout ce qui se fait et le reportent aux romanciers naturalistes. Dans une soirée chez M. Emile Zola, le MAÎTRE a daigné faire fonctionner devant nous ses phonographes de 1879. La manivelle était tournée par les mains de la célèbre NANA, dont nous sommes heureux de donner, les premiers, le portrait ressemblant. Attention ! Les phonographes de M. Zola vont parler !

Nana est donc ici l'objet d'une (con-)fusion parodique, récurrente à travers les différentes manifestations métatextuelles (articles polémiques ou autres) qui accueillent la parution

⁴⁰ Pierre Baudson, «Zola et la caricature, d'après les recueils Céard du Musée Carnavalet», *Les Cahiers Naturalistes*, 29 (1965), p. 49.

du roman. *Nana* consacre le naturalisme et elle en est souvent indissociable, dans les parodies et caricatures – où l'on parle de «nanaturalisme» – comme dans les articles de presse. Autre (con-)fusion : Nana est mise sur le même plan que Zola ; nombreuses sont en effet les caricatures qui représentent Zola en compagnie d'une ou plusieurs de ses créatures, Nana de préférence. Il y a deux interprétations possibles à ce procédé, ou bien les personnages accèdent à une forme de «réalité», mais une réalité caricaturale ou parodique et donc déformante, ou bien Zola est ironiquement ravalé au statut de personnage de roman naturaliste. A sa façon indirecte, le mélange de fiction et «réalité» réuni dans de telles combinaisons reflète alors ironiquement le projet mimétique que revendique la littérature naturaliste.

Plus directement, les méthodes naturalistes sont satirisées à travers la mention du «photo-phonographe» : le «photo-phonographe» vient s'inscrire dans la lignée des loupes ou hottes de chiffonnier pleines de personnages recueillis au hasard des rues, objets par lesquels les caricaturistes satirisaient la quête naturaliste pour le document humain – voir par exemple les caricatures de André Gill, *l'Eclipse*, 1876 et Demarre, *La Grenouille*, 25 février 1877.⁴¹ Le recours au «photo-phonographe», outre le fait qu'il révèle le goût prononcé de Robida pour diverses machines et inventions techniques – ce genre d'appareil fantaisiste se multipliera dans *La Caricature* – permet de légitimer le genre scripto-iconique qui caractérise cette parodie : mi-caricature (partie photo de l'appareil) par Robida, mi-parodie (partie «phonographe») par Jules Demolliens. Et Nana révèle que si Zola est au courant de ce qui se passe à Paris, c'est parce qu'il place des photo-phonographes – vu les multiples notes et renseignements fournis à Zola par Céard lors de la rédaction de *Nana*, on pourrait d'ailleurs assez méchamment qualifier ce dernier de (photo)-phonographe... Le XI^e phonographe va par exemple se faire l'écho de l'un des *topoi* favoris des adversaires du naturalisme, avec celui du chiffonnier : celui du vidangeur. Dans «La favorite du vidangeur, opéra naturaliste», le vidangeur représente «le personnage naturaliste type» tel qu'il est perçu par la presse anti-naturaliste – le naturalisme est censé traiter des sujets «bas», «cochons», etc., nous y reviendrons. Une telle parodie est entièrement basée sur la valeur oxymorique de l'expression «opéra naturaliste» ; les deux genres ne sont pas censés «coexister», ils sont foncièrement

⁴¹ Voir Appendice, p. 328.

antithétiques : le naturalisme se caractérise (du moins selon les parodistes) par des sujets «bas» et a souvent recours à un registre argotique alors que l'opéra renvoie à des sujets et registre «élevés». Voici un extrait de cette fusion parodique :

La scène représente un endroit naturaliste à 15 pieds au-dessous de l'asphalte.
 Flingot travaille au fond une lanterne à la main, il roucoule amoureusement :
 Depuis qu'en lui payant l'absinthe
 Ma main a rencontré sa main ;
 De ces lieux franchissant l'enceinte,
 Mon cœur rêve un autre destin.

La principale stratégie parodique et comique mise en œuvre ici consiste donc en ce que l'on pourrait appeler un «oxymore générique».

Dans *La Caricature* du 28 février 1880, on retrouve la même sorte de combinaison scripto-iconique, établie cette fois par Berquin et Robida : «Nana ou le danger des mauvaises connaissances», imité de Berquin par Zola et illustré par Robida. Il s'agit d'une série de vignettes accompagnées d'une légende, portant sur certains épisodes du roman. Une grande caricature de Nana, aux longs cheveux et en déshabillé, est suivie du texte que voici :

La jeune et touchante Nana, dont nous allons raconter l'histoire aux cœurs tendres, élevée par sa mère avec une exquise distinction, avait conservé les goûts simples de l'âge d'or et préférait aux toilettes tapageuses de notre époque la batiste d'une légère chemise. Un jour qu'elle passait, légèrement vêtue, sur le boulevard, le directeur des Variétés l'engagea pour jouer dans les pièces consacrées à l'éducation de la jeunesse.
 Le lendemain de ce jour fatal, Nana était en chemise, sur son balcon, en train d'arroser ses fleurs, lorsque, tout à coup, la sonnette tinta.
 - Des raseurs ! dit-elle, dans le langage poétique qu'elle tenait de son véritable père M. Coupeau.
 C'était tout Paris qui se précipitait à ses pieds. Ô serpents tentateurs ! ô fatal précipice ! la pauvre colombe allait-elle laisser la pureté de son aile ?
 Parmi le tout Paris se trouvait le comte Muffat et son beau-père quêtant pour les pauvres de la capitale. Ce prétexte et leur beauté fatale suffirent pour bouleverser le cœur de la malheureuse enfant...

Et suivent les descriptions parodiques de certaines scènes du roman scandées par le leitmotiv «Nana était en chemise». Les cibles parodiques sont très spécifiques ; dans l'extrait ci-dessus, Nana traite ses visiteurs de «raseurs», écho des lignes suivantes dans

le roman : «La sonnerie lui coupa la parole. Ce fut le comble. Encore un raseur !».⁴² Le comte Muffat et son beau-père rendent effectivement visite à Nana sous prétexte de «recommander [leurs] pauvres». La parodie fait aussi place à des détournements purement fantaisistes : les fleurs que Nana est en train d'arroser sur le balcon renvoient sans doute aux multiples bouquets que Nana reçoit le lendemain de la première. Nana est ironiquement assimilée à une pure et douce héroïne ; l'antiphrase «langage poétique qu'elle tenait de son vénérable père M. Coupeau» pour «argot», ainsi que la métaphore filée Nana /colombe renforcent la tonalité ironique.

Le leitmotiv «Nana était en chemise», qui rythme la parodie, est ancré dans le roman ; le parodiste se contente habilement de mettre en relief la récurrence du terme «chemise» dans le roman de Zola : dans le seul chapitre IV, consacré au dîner donné par Nana, on trouve deux mentions de la «chemise» : «Rageusement, elle ôta sa robe, une robe de foulard blanc, très simple, si souple et si fine, qu'elle l'habillait d'une longue chemise. Mais aussitôt elle la remit, n'en trouvant pas d'autre à son goût».⁴³ Et, à la fin du repas, «Dans sa robe de foulard blanc, légère et chiffonnée comme une chemise, avec sa pointe d'ivresse qui la pâlisait, les yeux battus, elle s'offrait de son air tranquille de bonne fille».⁴⁴ De même, le surnombre d'invités et l'incident du piano (certains invités versent du champagne dans le piano, lors du dîner) trouvent un écho, plus ou moins fidèle, dans la parodie (au lieu d'une bouteille de champagne, c'est un seau qui est déversé dans le piano...). «Nana ou le danger des mauvaises connaissances» illustre et tourne en dérision, par son côté réducteur et ironique, l'influence du milieu, le déterminisme cher à Zola : si Nana tourne mal, c'est parce qu'elle a de mauvaises relations. Ce qu'il faut surtout retenir de cette parodie essentiellement ludique et ironique, c'est sa connaissance très précise du roman ; les cibles sont très spécifiques, de simples détails sont parfois l'objet d'un détournement parodique. Une autre vignette – toujours dans la même parodie – est particulièrement probante à cet égard :

Nana-Restaurant

Nana était en chemise. Tourmentée par ses nombreux amis, elle rêvait de fonder le *Nana-Restaurant*, afin d'offrir à tous une *Nana-Portion*. Elle rissolait devant

⁴² *Nana*, éd. Colette Becker, p. 42.

⁴³ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 100.

le feu, comme une oie grasse à la broche, sous la garde du comte Muffat, passé à la dignité de chef.

Et l'on voit une Nana ficelée, en train de rôtir. Or, dans le chapitre VII de l'hypotexte, lors de la conversation entre le comte de Muffat et Nana, Nana se compare elle-même à une oie à la broche :

En présentant la hanche à la flamme, une drôlerie lui vint, et elle se blagua elle-même, en bonne bête, heureuse de se voir si grasse et si rose, dans le reflet du brasier.

- Hein ? j'ai l'air d'une oie... Oh ! c'est ça, une oie à la broche... Je tourne, je tourne. Vrai, je cuis dans mon jus.

La stratégie parodique mise en œuvre ici résulte d'une transposition littérale du texte de Zola. Le parodiste prend la métaphore au sens propre. Cette distorsion parodique extrêmement ponctuelle n'est identifiable que par le lecteur assidu et attentif du roman. Si cette distorsion n'est pas identifiée, la vignette est plus comique que parodique, et la dimension comique semble être gratuite et non motivée ; en perdant une partie de sa dimension parodique, la vignette perd aussi une bonne partie de sa saveur, si l'on peut dire. Dans l'ensemble, cette parodie ponctuelle et originale tranche avec les parodies de réception qui se contentent de répercuter des clichés anti-naturalistes génériques et qui ne requièrent aucune lecture précise du ou des romans de Zola.

Toujours dans *La Caricature*, le numéro du 4 décembre 1880 contient une autre parodie de *Nana*, par le même Jules Demolliens auteur onze mois plus tôt de «Nana-Revue». Et les «Les fureurs de Nana» ont bien un petit arrière-goût de «la favorite du vidangeur, opéra naturaliste» incorporé dans «Nana-Revue». Cette fois-ci il s'agit d'une «tragédie naturaliste», «en alexandrins tout le temps», intitulée «Les fureurs de Nana». Demolliens a donc de nouveau recours à la stratégie identifiée plus haut : celle de l'oxymore générique. La tragédie renvoie, selon le système aristotélicien des genres littéraires, à des personnages et actions nobles représentés en mode dramatique. Tout comme l'opéra, la tragédie est un genre «noble» qui ne peut incorporer, sans implosion générique, les personnages et actions «bas» et triviaux et le registre argotique qui sous-tendent l'esthétique naturaliste – ou, du moins, l'esthétique naturaliste réductrice que cautionnent les parodistes. La parodie joue donc consciemment avec ces étiquettes génériques. A un autre niveau, «les fureurs de Nana» parodie (d'assez loin...) l'opérette

de «La Blonde Vénus» qui consacre le succès de Nana au théâtre des Variétés dans le roman de Zola. Le public de la prétendue «tragédie naturaliste» est «popularisé» et «ruralisé» pour offrir un contraste comique avec le celui du tout-Paris qui fait un triomphe à Nana :

Le ban et l'arrière-ban des amis avaient été convoqués en grande pompe, et toute la fleur des pois de la localité s'étalait dans les loges. C'était d'abord Poulette, candidat au conseil municipal depuis 25 ans, et puis Boirot, le pharmacien littérateur [...].

Au début de la pièce, Nana, l'héroïne, tenait un petit livre dans ses mains et, après l'avoir parcouru des yeux, elle le jetait sur un fauteuil à côté d'elle en s'écriant :

Laissons là ce grossier et stupide almanach
Qui n'a point assigné de fête à Saint Nana
[...]

Ce premier acte fut un succès incontestable [...]

La pièce se termine au milieu de l'enthousiasme général.

Si la mention de l'almanach est purement fantaisiste, la réception de la pièce est identique à celle de «La Blonde Vénus» (voir les deux dernières pages du chapitre I de *Nana*). La «préface» des «fureurs de Nana», contient d'autre part une note distinctement satirique : la tragédie est «le fruit des veilles d'un jeune poète de Croutinette-les-pots» et «Le jeune poète tragique, exécuteur de cette œuvre de haut goût, se nommait Emile ; il alignait des vers seulement pour son plaisir, et n'avait jamais prostitué sa bonne muse de Croutinette pour le moindre argent comptant».

Cette dernière tirade est une allusion ironique évidente aux profits que Zola tire du roman ; l'antiphrase insinue que Zola a bel et bien «prostitué sa muse», Nana. Comme le souligne Bertrand Tillier, nombreuses sont les charges qui «dénoncent le succès commercial du roman, accusant Zola de gagner de l'argent sur le dos d'une prostituée, dont il est devenu le maquereau».⁴⁵ Dans *Le Boulevardier* du 3 avril 1881, par exemple, le caricaturiste Nell dédie un maquereau à Zola à l'occasion du 1er avril : «Premier avril. Triomphe du naturalisme. Fête des poissons. Médaille commémorative. A Zola, au Grand Maître».⁴⁶ La parodie est multicolore : ludique, satirique et ironique et il est difficile d'en fixer la couleur dominante.

⁴⁵ Bertrand Tillier, *Cochon de Zola !*, p. 48.

⁴⁶ John Grand-Carteret, *Zola en images*, p. 92.

Les parodies scripto-iconiques de *Nana* ne manquent donc pas, et *La Caricature* de Robida constitue sans doute le principal foyer parodique et caricatural. En dépit de ses fortes réserves envers le naturalisme, Robida laisse percer une certaine fascination pour le personnage de Nana. Et ses héroïnes suivantes porteront toutes d'une certaine façon le sceau Nana : «Mademoiselle Robert-Macaire», créée quelques jours seulement après «La fille à Nana» (17 avril 1880) entretient une ressemblance frappante avec Nana : «du nerf, de la chair et du sang... une robuste jeunesse, haute en couleur, fraîche de peau...».⁴⁷ La «Miss Tulipia» du numéro suivant de *La Caricature* semble, elle aussi, avoir été inspirée par Nana. L'adaptation théâtrale de *Nana* ne suscite que deux parodies théâtrales, nous allons y revenir. Mais elle provoque aussi un certain écho dans *La Caricature* : le numéro du 26 février 1881, soit 8 jours après la première de *Nana* à l'Ambigu, contient deux caricatures accompagnées de légendes. La première s'intitule «Nana changée en nourrice et à l'Ambigu», par Robida. Nana, clouée au pilori, est transpercée de flèches et l'on peut lire la légende suivante : «Sainte Nana martyre». De petites légendes l'entourent :

Nana rosière

Belle résistance de Nana au banquier Steiner. Cet homme d'une beauté satanique et très bien à cheval, jette l'or et les châteaux aux pieds de Nana qui refuse avec énergie de lui donner un petit morceau de son cœur.

[...]

Nana prend des enfants en sevrage

Et elle est follement embêtée par eux.

Le petit Georges Hugon, à peine sevré, se met aussi à tourmenter Nana. Dans un accès de fureur, ce jeune homme se poignarde avec un biberon.

Le dernier passage, en particulier, trahit une lecture attentive du roman, caractéristique que nous avons déjà relevée chez Robida. Le parodiste prend ici au pied de la lettre une métaphore zolienne récurrente :

- le chérubin, l'échappé de collège (p. 15)
- [Nana] : «Tu veux donc qu'on te mouche, bébé ?» (p. 47)
- Ce bébé était plein de honte et de ravissement. (p. 63)
- rire de bébé gourmand (p. 74)⁴⁸

Ces quelques exemples le prouvent : Zola use et abuse de la métaphore et le parodiste, à l'affût des tics de langue, ne peut laisser passer une si belle occasion. L'autre parodie de

⁴⁷ Voir Pierre Baudson, «Zola et la caricature, d'après les recueils Céard du Musée Carnavalet», p. 51.

⁴⁸ Les numéros de pages renvoient à l'édition de Colette Becker.

Robida a pour titre «Nana ou la fausse princesse de Bagdad» (*La Caricature*, 26 février 1881). Nana est en train de danser tout en se livrant à un strip-tease ; des pièces tombent en cascades de sa chevelure. La caricature est accompagnée de la légende suivante : «Entrez, entrez, venez voir ! plus fort qu'à l'Ambigu ! [...] Venez voir et admirer la vraie Nana de Hun, princesse de Bagdad !». Le contexte est ici essentiel à la compréhension de la parodie : la pièce d'Alexandre Dumas fils, «La Princesse de Bagdad» était représentée en même temps que l'adaptation théâtrale de Nana et les deux pièces se faisaient concurrence. Nana n'est plus la seule cible ; cette combinaison parodique vise autant l'œuvre de Dumas fils que celle de Zola. La parodie est ici une parodie d'actualité, fortement opportuniste, qui s'efforce de faire d'une pierre deux coups.

Dernières parodies de *Nana* que nous allons mentionner : les deux parodies théâtrales intitulées *Nana et Cie*, parodie-opérette en un acte, par Charles Blondelet et Charles Mey et *Oh ! Nana !*. Les parodies théâtrales de la pièce se font donc rares, surtout en comparaison avec *L'Assommoir*. Peut-être le potentiel parodique de *Nana* s'est-il émoussé après une fin d'année 1879 et une année 1880 bien remplies.

Nana et Cie se compose d'une «prologue-conférence» contenant un rondeau et de 5 «petits tableaux» : la structure de la pièce est très semblable à celle de la précédente parodie de Charles Blondelet (avec Charles Baumaine, et Reichenstein), *L'Assommoir pour rire*. Les deux pièces se terminent d'ailleurs de la même façon fantaisiste, par un quadrille. Les procédés de parodisation sont quasi identiques, je vais y revenir dans un instant. Par contre, la couleur parodique varie sensiblement et passe du ludique pur ou ludique opportuniste à un ludique fortement teinté de satirique (et toujours opportuniste). Ce durcissement idéologique est particulièrement repérable dans la «conférence» d'introduction et dans le rondeau :

Au lever du rideau, un Monsieur entre et salue le public, (il est tout de noir habillé) puis dit :

Mesdames, Messieurs,

En ce temps de naturalisme, je crois de mon devoir de venir vous faire une conférence sur le grand événement du jour, ... sur *Nana*, la belle Nana, la Nana des salons et des boudoirs... la dernière fille du grand maître du naturalisme, matérialisme, barbarisme, cynisme et pédantisme. Tout le monde a lu *Nana*, livre malsain s'il en fût jamais. Remarquez que dans cet ouvrage aucun personnage n'est sympathique. Tous sont plus ou moins vicieux, sauf l'héroïne,

qui est une bonne fille et peut-être la seule à plaindre ; vous allez me dire peut-être «Conférencier, tu n'es pas gai» et vous auriez raison ; je ne veux pas m'ériger en critique et je vais m'empresser de vous faire faire connaissance avec les personnages du roman. Tous ne sont pas dans le drame, qui n'est qu'un excellent mélo ; je ne m'en servirai pas non plus dans ma parodie. C'est pas que ça tient de la place... mais c'est sale. Vous n'avez pas besoin que je vous dise pourquoi. Autrement, je répondrais, comme l'auteur : *Parce que !...* dont je prends le roman, et je vous dis : (Il ouvre le livre qu'il tient à la main et commence son rondeau. – Il semble lire.)

Et voici un extrait du rondeau :

[...] Bref, dans ce roman,
 Qui pose à la satire,
 On ne voit que des gens véreux
 C'est du *naturalisme*,
 Nous dit l'Auteur ! J'dis qu' c'est bourbeux,
 Je préfér'rais plus d'lyrisme.
 Sur ce livre par trop... gaillard
 Messieurs, brûlons du sucre.
 Les «Rougon» c'est du monde à part,
 L'auteur fit ça par lucre.
 Lir' *Nana* d'vrait porter bonheur,
 C' volume n'sent pas la rose ;
 Quand on a tant d'talent... Malheur !
 On n'fait pas pareill' chose !
 Et maintenant, comme il vaut mieux prendre les plus mauvaises choses par leur meilleur côté, nous allons tâcher de vous faire rire avec tous ces bonhommes-là.
 Messieurs, Mesdames, serviteur. (Il sort. – L'orchestre joue une introduction).

Bien que traitées sur un mode ludique, les accusations sont claires et précises : *Nana* est un livre «malsain», «sale», «bourbeux» et «qui ne sent pas la rose» à l'image de la littérature naturaliste. On retombe dans les *topoi* anti-naturalistes d'ordure, de cochonnerie, de scatologie. Les pointes satiriques sont aussi acerbes : Zola est le maître du «barbarisme, cynisme, pédantisme» et il «fit ça par lucre» ; cette dernière allusion vise une fois de plus les fructueuses ventes de *Nana* réalisées par Zola. Le ton est donc monté entre *L'Assommoir pour rire* et *Nana et Cie* : les auteurs, s'ils n'ont aucun scrupule à tirer de nouveau profit, par rebond, d'un succès de Zola, ne s'efforcent pas moins de prendre leurs distances ; le souci principal qui transparaît dans le prologue et le rondeau est d'éviter d'être soupçonné de complaisance envers le naturalisme. L'intention avouée est, assez hypocritement, de «prendre les plus mauvaises choses par leur meilleur côté». Les

auteurs prennent leurs précautions : s'ils veulent profiter du succès de Zola, ils n'entendent pas écoper des relents polémiques anti-naturalistes qui l'accompagnent ; ils préfèrent les devancer.

Les transpositions parodiques sont d'ordre diégétique et pragmatique : les personnages changent de nom et de profession. Muffat devient Grosmuffeton, riche boucher de la Villette ; Néner/Steiner est «chef de claque» ; Nip-Nip/Philippe Hugon est bookmaker et Moucheron/Georges Hugon est «frère de Nip-Nip, bête autant qu'amoureux». La Faloise devient La Framboise ; Nana est quant à elle réduite au cliché transmis par la caricature : «blonde grasse». Ce processus de dégradation comique est renforcé par l'usage généralisé de l'argot. Contrairement aux personnages de *L'Assommoir*, le tout-Paris – Nana exceptée – est censé s'exprimer dans une langue châtiée. La dégradation se produit donc à deux niveaux, social et linguistique : la parodie correspond à un travestissement (certes partiel et superficiel) de *Nana* pièce. Les 5 tableaux relèvent eux aussi d'une distorsion ludique des scènes du roman ou tableaux de l'Ambigu : l'expédition de Nana et de ses invités aux ruines de l'abbaye de Chamont devient, dans le premier tableau de la parodie, «Les Ruines de Cinq Chameaux», etc. Comme on le voit, les parodistes ne reculent devant aucun jeu de mot... Mais il est surtout intéressant de relever, comme dans les parodies théâtrales de *L'Assommoir*, un certain nombre de notations métatextuelles et génériques qui soulignent la généricité – et donc la littérarité – du texte naturaliste :

(Premier tableau, scène II)

Nana : Moi, je suis bonne fille et naturalisse. C'est d'la faute à papa, qui m'a fait comm' ça.

(Troisième tableau, scène IV)

Nana, *seule, radieuse, en s'asseyant* : Oh ! que la vie est donc belle ! Je suis arrivée où je voulais... Tous les hommes m'ont à la bonne et moi... moi je n'ai de béguin pour personne ! Est-ce tapé !!! ça, hein ? C'est du naturalisme !

Les personnages se désignent comme personnages naturalistes ; ce genre de notation fait réfléchir à la notion de «personnage naturaliste» : qu'est-ce qu'un «personnage naturaliste», qu'est-ce que le naturalisme ? Et la parodie répond à cette question par la mise en œuvre de clichés : un personnage naturaliste s'exprime en argot, doit faire face à tous les malheurs et toutes les maladies ; est «naturaliste» l'amour rabaissé à son sens le plus trivial, etc. Comme nous l'avons déjà remarqué à propos des parodies de

L'Assommoir – et notamment à propos des parodies théâtrales, souvent plus développées –, la parodie met au jour et démonte, mécanise, «surcode», même à un niveau ludique et superficiel, certains procédés et thèmes naturalistes. Les prétentions mimétiques du naturalisme, ses *topoi* et stratégies récurrentes, sont ainsi montrés du doigt. *O ! Nana !*, pour sa part, ne mérite guère le détour. On peut simplement dire que la course de chevaux est remplacée par une course de cochons et que la parodie contient certains jeux de mots sur la pièce de Dumas fils, ainsi que sur l'actrice qui incarnait Nana à l'Ambigu : Léontine Massin (Massin/malsain).

Plutôt que de tirer des conclusions générales – et prématurées – sur les parodies de réception du naturalisme et leur valeur, je vais me contenter de faire ici une sorte de bilan sur les parodies de *Nana*. Ce que Marc Angenot appelle le «sociogramme de la prostituée» – c'est-à-dire «l'ensemble des vecteurs discursifs qui, chacun à sa façon, thématisent un *objet doxique* ; en l'espèce, l'ensemble des mises en discours qui [...] dans les lettres et dans les discours publicistiques et disciplinaires, opèrent sur 'la prostituée'» – est particulièrement chargé à l'époque qui nous intéresse.⁴⁹ La prostituée est «la marchandise essentielle à l'économie romanesque» et l'une des figures de prédilection de la littérature du XIXe siècle, du topos de la prostituée vertueuse à celui de la prostituée comme femme vicieuse et perversie.⁵⁰ Or, comme le note Angenot, c'est «vers 1880 [que] cette 'littérature de filles' a atteint une acmé d'éréthisme».⁵¹ *Nana* fait donc son apparition dans un contexte très favorable et propice : l'intérêt du «public» lui est acquis ; elle va cristalliser l'idéogramme de la prostituée. Bien plus, ce sujet brûlant est traité par le chef d'école de la littérature «scandaleuse» du moment et intervient après la bataille littéraire suscitée par *L'Assommoir* (roman et pièce). *Nana*, ou plutôt Nana, a donc tous les attributs d'un mythe ; avant même sa naissance-parution elle est l'objet de spéculations et fantasmes. Et les parodistes et caricaturistes quelle que soit la nature de leurs motifs (fort divers, comme nous l'avons vu) vont tirer profit de la curiosité générale. Nana est intrinsèquement liée au mouvement naturaliste, dont elle consacre le

⁴⁹ *Le Cru et le faisandé*, p. 188.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 189.

⁵¹ *Ibid.*, p. 190.

«triomphe».⁵² Le personnage est surcodé : on voit apparaître des Nana-Marianne, et des Nana-Léontine Massin du nom de l'actrice qui incarne Nana au théâtre de l'Ambigu. Mais Nana est encore bien davantage, l'acharnement caricatural en est l'un des symptômes. Nana est comme l'avait vu Flaubert, un mythe. Un mythe encore une fois au sens moderne du terme. Nana est l'incarnation de la mangeuse d'homme, sorte de Minotaure version féminine, qui par le sexe parvient à accélérer la décomposition de la société ; elle est une déesse du sexe et la Putain «muée en *synecdoque de la société moderne*».⁵³ Nana est à la fois une image simplifiée et un modèle collectif, c'est-à-dire «une représentation sociale qui s'impose à l'imaginaire d'une époque».⁵⁴ Et le parallèle s'impose avec une autre figure littéraire ayant provoqué un scandale similaire à celui du naturalisme : la Lolita de Vladimir Nabokov. Tout comme l'héroïne de Zola, Lolita échappe à son auteur, elle est schématisée à l'extrême, elle est réduite à sa signification sexuelle et entre dans la mythologie et le vocabulaire de notre temps. Or, Nana aussi est entrée dans le vocabulaire : «son nom [...] est devenu, dans le langage populaire, un terme générique».⁵⁵ On dit une nana, une lolita. Dans le cas de Nana, la parodie et la caricature sont à la fois les symptômes et les instruments de ce processus de mythification. Par leur nombre, elles servent à figer, à fixer cette image collective. Le flou qui caractérise les descriptions physiques de Nana dans le roman facilite la projection caricaturale, la réduction caricaturale, pourrait-on dire : Nana est blonde, ou rousse, et «sexy». C'est le stéréotype que la caricature se charge de transmettre. Viennent d'autre part se greffer des considérations d'ordre naturaliste qui permettent de relier les parodies de *Nana* au contexte plus général de parodie de réception de la littérature naturaliste.

1.3 Autres hypotextes zoliens

Les chiffres et la courbe parlent d'eux-mêmes, l'ensemble des parodies portant sur des

⁵² Voir la caricature de Robida intitulée «Le triomphe du naturalisme» représentant une statue équestre de Zola sur la colonne Vendôme (*La Caricature*, 7 février 1880).

⁵³ Marc Angenot, *Le Cru et le faisandé*, p. 191.

⁵⁴ Ruth Amossy, *Les Discours du cliché*, p. 98.

⁵⁵ Matthieu Galey, Introduction à *Nana*, éd. Henri Mitterand, Cercle du Livre Précieux.

romans (ou pièces) de Zola autres que *L'Assommoir* ou *Nana*, n'atteignent pas, loin s'en faut, le nombre de parodies de *L'Assommoir*. Certes, *La Terre* suscite un certain intérêt de la part des parodistes et caricaturistes, sans doute en partie parce qu'elle est l'objet d'un regain de bataille littéraire, interne cette fois : le «Manifeste des Cinq» tombe en effet à point pour relancer une polémique qui commençait à s'user. Les *topoi* anti-naturalistes vont reflourir dans la presse, dernier pic avant l'affaire Dreyfus. Cette dernière verra ressurgir, essentiellement à travers la caricature, les vieilles accusations de pornographie et scatologie, doublées cette fois de propos antisémites ; mais ce sujet nous éloigne déjà de notre principal centre d'intérêt qui est la parodie de réception des romans de Zola et du naturalisme.

- **Pot-Bouille**

Pot-Bouille connaît encore un succès relatif auprès de la parodie et de la caricature. Le roman bénéficie en effet encore de l'aura de scandale de *Nana* ; le naturalisme est en plein triomphe, il constitue donc toujours une cible de choix et les parodistes attendent le roman suivant au tournant. Le titre *Pot-Bouille* suggère des plaisanteries faciles dont la caricature se fait le principal vecteur : de nombreux portraits charges de Zola paraissent dans la presse comique illustrée ; ce dernier est accompagné d'une grande marmite dans laquelle il fait bouillir une potion naturaliste des plus douteuses. «Le Pot-Bouille à Zola» d'André Gill (*La Nouvelle Lune*, 23 avril 1882) a pour légende «Ce que ça sent bon ! !». ⁵⁶ Et comme la caricature n'éprouve aucune honte à recycler, la même caricature sera publiée de nouveau le 14 août 1887, lors de la parution de *La Terre*, avec la légende «M. Emile Zola, auteur de *La Terre*». ⁵⁷ Emile Cohl avait présenté un portrait-charge de Zola avec un vase de nuit, «Emile Zola, ou l'art de mettre les virgules» (*La Presse parisienne*, 19 février 1882) et Uzès, dans *Le Triboulet* du 25 mars 1882, reprend le thème : on peut voir la fleur du naturalisme plantée dans un vase de nuit portant l'inscription Pot-Bouille. Mais la caricature la plus innovatrice et la plus réussie est sans doute celle de Robida, publiée dans *La Caricature* du 13 mai 1882 : «Pot-Bouille ou tous

⁵⁶ Voir Appendice, p. 315.

⁵⁷ Voir John Grand-Carteret, *Zola en images*, p. 133.

détraqués mais tous vertueux». La maison du roman y est représentée de coupe, avec l'escalier, les différents étages et les locataires. Robida choisit de mettre l'accent sur le rôle de l'escalier qui est personnifié et possède la faculté de rougir du comportement des «vertueux» locataires.

En ce qui concerne la parodie textuelle de *Pot-Bouille*, elle fonctionne comme une parodie-ricochet qui suit de très près la parution du roman en feuilleton, c'était déjà le cas pour *Nana*. *Pot-Bouille* paraît dans le journal *Le Gaulois*, du 23 janvier au 14 avril 1882. Si la campagne publicitaire n'est en rien comparable à celle qui avait précédé la parution de *Nana*, *Le Gaulois* avait néanmoins consacré un article au roman, le 5 janvier ; le message principal consistait à affirmer que *Pot-Bouille* était à la bourgeoisie ce que *L'Assommoir* était au monde ouvrier. *Pot-Bouille* devait aussi connaître un mini-scandale : quelques jours après la publication du premier feuilleton, un dénommé Duverdy, avocat à la Cour d'appel, demandait le retrait du nom Duverdy du roman et assignait *Le Gaulois* et Zola en justice. La presse parisienne s'emparait de l'affaire et Duverdy devenait la proie de multiples calembours de la part des chroniqueurs. D'ailleurs Paul Ferrier en profite pour présenter, dans *Le Gaulois* du 2 février 1882, une parodie du début du roman, ironiquement remanié afin de ménager les susceptibilités de tous les lecteurs :

Par une fraîche matinée de *je ne sais plus quel mois*, un élégant coupé, *qui n'avait été fabriqué chez aucun carrossier*, venait de se briser devant la porte cochère d'une maison, sise à un numéro *que j'ai oublié*, d'une rue *dont la municipalité n'avait pas encore remplacé le nom*. Le concierge jeta *une feuille de papier blanc*, qu'il lisait avec intérêt, et s'écria : « Tiens, les locataires du ...ième étage ! ». C'étaient eux, en effet !.⁵⁸

Et le dénommé Paul Ferrier se spécialisera dans ce genre de parodie : il écrira, toujours dans *Le Gaulois*, une parodie-prolepse de *Germinal*, intitulée «Le Ventre d'Anzin» (1er mars 1884). On peut alors se demander s'il n'est pas «l'Indiscret» qui a signé la parodie de *Nana* parue dans *Le Gaulois* du 15 octobre 1879. *Le Gaulois*, d'autre part ne semble pas hésiter, dans le cas de *Pot-Bouille*, à prendre pour cible le feuilleton qu'il est en train de faire paraître : le journal fait montre d'un usage récurrent de la *parodie publicitaire*. Il faut dire que la parodie, essentiellement ludique, vise davantage Duverdy que Zola ou le

⁵⁸ Voir les commentaires d'Henri Mitterand sur *Pot-Bouille*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1626.

naturalisme. On a ici un exemple de parodie des plus ponctuelles, que l'on ne peut comprendre qu'à condition de connaître très précisément le contexte et les péripéties de réception. Le 15 février 1882, Zola sera forcé par le tribunal de faire disparaître le nom de Duverdy, ce dernier sera alors remplacé dans la suite du feuilleton et dans le roman par Duveyrier.

Autre parodie qui ne peut manquer de retenir l'attention du fait de la célébrité de son auteur, Rodolphe Salis : celle qui paraît dans *Le Chat Noir*, du 25 février au 25 mars 1882. *Le Chat Noir* adopte donc lui aussi la stratégie de la parodie-ricochet, de la parodie-rebond. La parodie, intitulée «Bredouille»⁵⁹ est signée du pseudonyme de J.K. Paul Henry par Rodolphe Salis, fondateur du cabaret et de la revue du Chat Noir ; elle est composée de 4 feuilletons qui paraissent respectivement les 25 février, 4 mars, 11 mars et 25 mars. *Le Chat Noir* ne peut pas résister non plus à la tentation d'une «parodie» du procès Duverdy ; voici un extrait de la couverture du numéro du 25 février, intitulée «Notre Procès» :

M. Chambardon, architecte domicilié rue de Choiseul, a eu entre les mains les épreuves de notre nouveau roman, par un hasard que nous ne nous sommes pas expliqué.

Il vient de nous déclarer, par sommation d'huissier, qu'il entend que son nom soit rayé de notre roman *Bredouille*. Notre éminent collaborateur J.K. Paul Henry (l'homme le plus habile à farfouiller dans les bas-fonds) refuse d'obtempérer aux prétentions de Chambardon, architecte. Il veut vider la question définitivement et faire déterminer par les tribunaux ce point de jurisprudence littéraire.

Et le feuilleton «Bredouille» suit cette allusion satirique à l'affaire Duverdy. La parodie vient d'autre part «répondre» aux feuilletons du roman publiés dans *Le Gaulois* ; les feuilletons du *Chat Noir*, qui suivent de très près le roman, peuvent être perçus comme le reflet déformé et ludique de ceux du *Gaulois*. On retrouve un bon nombre de procédés parodiques déjà mentionnés :

- Déformation systématique du nom des personnages : Octave Mouret devient Oscar Gourdet, dans une fusion du nom de Mouret et Gourd, le concierge de la maison (qui se transforme lui-même en M. Bourde) ; Campardon devient Chambardon, Vabre Glabre, etc., et enfin, clin d'œil ironique envers l'affaire

⁵⁹ La parodie en question est reproduite intégralement dans l'Appendice, pp. 310-314.

Duverdy évoquée précédemment, Duverdy devient, dans un jeu de mot typique du *Chat Noir*, «Duroussy». Donc, dérision, «ridiculisation» systématique des personnages. Jeu de mot dans le même style sur le magasin le Bonheur des Dames qui devient la Perversité des Hommes, etc.

- Variations parodiques sur le thème de la saleté, pourriture ; la dimension scatologique tant reprochée aux naturalistes est ici exacerbée, surcodée, dans un but comique.
- Même processus avec la dimension «pornographique» : Rodolphe Salis choisit de réduire le roman aux scènes de séduction.
- Salis procède parfois, toujours dans un but comique, à l'«argotisation» de la narration, cela à des endroits où on ne l'attend pas forcément, comme par exemple en décrivant les gestes d'Oscar-Octave : «Alors il rentra dans sa chambre, se fourra au pieu et roupilla en cuvant, ayant pinté ferme chez l'architecte». Encore une fois, c'est un cliché de la rhétorique anti-naturaliste qui est ici mis en évidence, à savoir que «tous les personnages naturalistes s'expriment en argot». Cliché post-*Assommoir* que Salis récupère et met au service du dispositif comique.
- Enfin, on reconnaît au passage certaines scènes précises, transformées et «argotisées» où le comique relève parfois du détournement de certains détails infimes. C'est le cas de la scène de séduction de Marie Pichon / Margueritte Glabre par Mouret / Gourdet :

[Gourdet / Mouret] prenait à la cuisine des queues de radis qu'il laissait traîner sur une assiette poissée et, dans la bibliothèque de l'architecte, un volume de George Sand relié en veau avec des reflets crasseux.

Arrivé à la porte de Mme Glabre, il frappait.

Elle venait lui ouvrir en camisole, la chemise très chiffonnée, des ardeurs rouges dans les yeux.

Lui, très gêné, lui disait :

- Je ne vous connais pas, j'arrive de Plassans, mais je me sens un fichu béguin pour vous.

Elle, toute chatouillée, répondait :

- ça ne fait rien. Ce n'est pas long de se connaître. Mon mari pionce. Vous pouvez entrer.

Il mettait ses radis et l'assiette sur la table en face du volume de George Sand. Marguerite Glabre, toujours très rouge, s'en fichant pas mal, s'asseyait sur la table avec un renversement en arrière...

On peut noter entre autres l'usage de l'argot et le «renversement» d'attitude et de personnalité de Marguerite / Marie Pichon. Le détail qui retient l'attention ici est la mention des radis : elle semble en effet gratuite, non motivée, voire parfaitement fantaisiste, absurde, quasi surréaliste. Or, si l'on regarde attentivement l'hypotexte zolien, on repère la phrase suivante : «Le couvert du déjeuner devait avoir servi pour le dîner, car le livre fermé se trouvait à côté d'une assiette sale, où traînaient des queues de radis». ⁶⁰ Il y a détournement parodique d'un détail infime : la compétence exigée du lecteur pour décoder ce passage est la connaissance parfaite du feuilleton de *Pot-Bouille* publié dans *Le Gaulois*. Autrement, le clin d'œil ironique fonctionne à vide. On peut d'autre part interpréter ce refonctionnement comique du détail, du petit rien, comme la volonté de la part de Rodolphe Salis de retourner le procédé, de transformer le détail «effet de réel» de Zola en «effet d'absurde», pour qui ne connaît pas parfaitement l'hypotexte. Le goût naturaliste pour le détail est donc ici indirectement mais assez subtilement et humoristiquement tourné en dérision. Dans cette parodie, plus travaillée que la plupart du même genre, Rodolphe Salis offre donc un échantillon très représentatif des principaux clichés anti-naturalistes (naturalisme = pornographie, scatologie, argot) ; et si la parodie dans son ensemble peut sembler d'un goût assez douteux, il procède néanmoins à une forme de subversion ou de détournement particulièrement réussi du détail naturaliste, du «petit fait vrai».

Et *Le Chat Noir* ne va pas s'arrêter en si bon chemin. Le roman de Zola va être l'objet d'une sorte de plaisanterie parodique à rallonge, une plaisanterie filée et polyphonique. *Le Chat Noir* du 22 avril 1882, a pour gros titre «Un Deuil» et contient le mot laissé par Rodolphe Salis avant son pseudo-suicide, mot qui accuse Zola de lui avoir volé son idée dans *Pot-Bouille*. Voici la lettre en question ainsi qu'un extrait de la «rubrique nécrologique» rédigée par un autre fumiste célèbre, Emile Goudeau (qui signe A' Kempis) :

[Salis] mit un mois à faire un roman naturaliste. Le roman fini, il réunit quelques intimes (à l'Institut) et lut son œuvre.

Ce n'était pas trop mauvais, mais soudain, l'un des auditeurs qui lisait assidûment *Le Gaulois*, déclare à Salis que son œuvre n'était autre que *Pot-Bouille*. Il prit chaque matin le journal *Le Gaulois* au kiosque n° 733 et, au fur et à mesure, s'attrista ; il finit par croire que Zola lui avait volé son idée [...] :

⁶⁰ Bibliothèque de la Pléiade, p. 74.

«Je ne puis survivre ! Zola dans *Pot-Bouille*, m'a volé l'idée qui devait faire de moi le poète national, digne héritier de Hugo, je pars. Adieu mon père et mon frère ! Adieu toi, ma femme bien-aimée, à qui, du reste, je laisse un cabinet prospère en pleine exploitation. Adieu, bibelots chéris, épées, casques, javelots, cuirasses, assiettes et bahuts, adieu, je n'ai pu être un grand peintre, et Zola m'empêche de devenir un grand poète, triste, je m'en vais. Adieu la vie».

Et Salis de vanter au passage les mérites du cabaret. Son coup d'éclat publicitaire sur le dos de *Pot-Bouille* ne s'arrête pas là, puisqu'il s'organisera des funérailles grandioses, largement commentées comme il se doit dans un numéro du *Chat Noir*. D'autre part, *Le Chat Noir* tisse ici tout un réseau ludique, à résonance parodique : on peut noter le clin d'œil envers le feuilleton «Bredouille», écrit par J.K. Paul Henry alias Salis et publié précédemment dans la revue. Et Emile Zola et le naturalisme sont l'objet de plaisanteries ou mystifications répétées dans *Le Chat Noir*. On a ici un exemple de récupération du naturalisme et de son parfum de scandale par un humour qualifié de fumiste.

Signalons encore deux parodies suscitées par *Pot-Bouille*. La première, intitulée «Un chapitre de *Pot-Bouille*», paraît dans *La Gazette grivoise* du 6 avril 1882. Sans rapport direct avec le roman de Zola, cette parodie vise en fait le naturalisme en tant que genre ; on retrouve l'argot et le thème de la prostituée :

Léonie, vous savez bien, Léonie, la grande traînée qui demeure au 15 de la rue Monge, Léonie n'était rentrée ce soir-là qu'à deux heures du matin.
La grande roulure ! Où avait-elle couché encore ?
Est-ce qu'on sait où ça couche, ces couleuvres-là ?

L'autre parodie est le seul exemple, à ma connaissance, de parodie suscitée par l'adaptation théâtrale de *Pot-Bouille*. Celle-ci, composée de cinq actes, avait été représentée le 13 décembre 1883 à l'Ambigu. Et le 22 décembre 1883, *Le Monde parisien* publie une parodie en vers, «Pot-Bouille, poème naturaliste», par Camouflet. A l'image de la pièce, le poème est composé de 5 parties ou strophes : 1) Intérieur (famille Josserand et Adèle) ; 2) Une drôle de soirée (rendez-vous entre Trublott et Adèle ; dîner avec l'oncle Bachelard ; Auguste Vabre contraint d'épouser Berthe) ; 3) Scène conjugale (dispute entre Berthe et Auguste Vabre) ; 4) Suite du précédent (dispute entre Berthe et Octave Mouret) ; 5) Epilogue («Berthe a dû quitter son ménage, et le papa meurt de chagrin»). On peut surtout souligner le détournement parodique d'une phrase prononcée par Mme Josserand dans le roman de Zola, «Moi, lorsque j'ai eu vingt sous, j'ai toujours

dit que j'en avais quarante». Cette formule bon marché est utilisée tout au long du poème comme un refrain, un leitmotiv ironique et moqueur qui, à la fin, se prête à un pied de nez envers la formule naturaliste :

Si pour votre œuvre exubérante,
Les bravos étaient un peu ... mous,
Surtout, messieurs, rappelez-vous
Votre formule délirante :
Si la recette est de 20 sous,
Affirmez qu'elle est de 40 !

- *Germinal, La Terre et Le Ventre de Paris*

Comme le faisait remarquer Pierre Baudson à propos de la caricature, *Germinal* n'a pas eu un grand écho parodique.⁶¹ Or, c'est précisément cette absence qui est intéressante. *Germinal* fut peut-être avant tout perçu, à juste raison, comme l'expression d'un malaise, d'une révolte en train de couvrir, et comme la remise en cause d'un régime social, sujets qui se prêtent assez mal à la parodie légère et moqueuse. De plus, l'intérêt pour le naturalisme en tant que mouvement littéraire s'est considérablement émoussé et la parodie de réception, fondamentalement opportuniste, ne voit sans doute pas en *Germinal* une cible susceptible de relancer les plaisanteries faciles sur le genre.

A une exception près, «Le Ventre d'Anzin» de Paul Ferrier, toutes les «parodies» de *Germinal* signalées dans notre corpus sont des chansons dont la couleur ou l'éthos contraste vivement avec les parodies étudiées jusqu'ici.⁶² De même que les chansons sur *La Terre* ou *Le Ventre de Paris*, ces parodies sont souvent écrites en défense ou en hommage à Zola et font passer au premier plan un certain nombre de préoccupations sociales. Toutes ces chansons ont fait l'objet d'une étude approfondie par Frédéric Robert et nous n'allons donc pas nous y attarder. La chanson de Batail et Baillet, «Germinal», est par exemple un véritable appel au renversement de l'ordre établi («Tous les meurt de faim rassemblés se dresseront pour la révolte», etc.). La conscience sociale l'emporte aussi sur le ludique dans les chansons de Jules Jouy, membre du cabaret du

⁶¹ Voir «Zola et la caricature, d'après les recueils Céard du Musée Carnavalet».

⁶² En ce qui concerne les chansons suscitées par les romans de Zola, je renvoie à la thèse de Frédéric Robert (non publiée à ma connaissance) ainsi qu'à ses deux articles publiés dans *Les Cahiers Naturalistes* de 1976 et 1997.

Chat Noir, auteur du «Tombeau des fusillés» écrit à la gloire des Communards, et fervent défenseur de Zola à partir de 1887.⁶³ En réponse au «Manifeste des Cinq» il écrivit «La Terre», chanson interprétée par Thérèse à l'Eldorado. Il s'agit là d'une sorte d'hymne au peuple et à la terre nourricière, hymne qui contient d'ailleurs dans le deuxième couplet une allusion au monde de la mine : «double hommage au romancier de *La Terre* et de *Germinal*».⁶⁴ On peut également citer sa «Chanson du Ventre», inspirée par l'adaptation théâtrale du *Ventre de Paris*, et dont le texte avait paru dans *Le Cri du Peuple* du 21 février 1887. Le ton y est plus agressif et la chanson appelle à la révolte contre les exploiters qui «Se distinguent par la grosseur du ventre» et s'engraissent aux dépens du peuple. Voilà pour ce qui concerne la chanson engagée.

Nous parlions d'une exception parodique dans le cas de *Germinal* : il s'agit du «Ventre d'Anzin» de Paul Ferrier, qui paraît dans *Le Gaulois* du 1er mars 1884.⁶⁵ Cette parodie vient s'inscrire parmi les parodies ludiques qui s'efforcent avant tout de grappiller quelques miettes de succès. Dans ce cas précis, nous avons affaire à une parodie-prolepse puisque le premier feuilleton de *Germinal* ne paraît que le 26 novembre 1884 : la parodie a été suscitée par la visite de Zola à Anzin et *Le Gaulois* s'efforce par là même d'attiser la curiosité des lecteurs, de profiter du suspense créé par l'attente de son nouveau roman. Voici le début de la parodie ; le premier mot est volontairement coupé pour donné l'impression que le pseudo extrait du roman a été déchiré au hasard :

«...tence brisée. Pas de chance. Il fallait ce grisou pour lui casser les reins. Encore s'il était crevé ! Comme les camarades, dont on n'entendait plus le râle dans les profondeurs de la galerie éboulée». La recette parodique est donc simple : le texte parodique correspond ici à un morceau de «naturalisme» (surcodé), en style indirect libre, sur le thème du pauvre mineur et des maux qui l'accablent.

La Terre – outre les chansons mentionnées qui prennent, elles, la défense de Zola – suscite plusieurs parodies d'un goût plus que douteux. Comme nous l'avons déjà dit, le «Manifeste des Cinq» n'y est sans doute pas étranger : la bataille interne stimule et donne un second souffle au camp anti-naturaliste en général. Les *topoi* anti-naturalistes

⁶³ Voir Frédéric Robert, «Zola en chansons», *Les Cahiers Naturalistes*, 50 (1976), p. 85.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Voir Appendice, pp. 322-323.

habituels refleurissent. On peut citer deux parodies, «La Terre, suite du roman d'Emile Zola» par Léon Bienvenu (qui écrit sous le pseudonyme de Touchatout) et «Une farce de Buteau» par Jules Lemaitre : d'un mauvais goût flagrant, ces deux parodies surenchérissent dans le scatologique. Le même Jules Lemaitre avait consacré toute une partie de ses «Pronostics pour l'année 1887»⁶⁶ au roman à paraître de Zola :

M. Emile Zola publiera un roman de 700 pages intitulé *La Terre*. Il y aura dans ce roman, comme dans les autres, une Bête, qui sera la terre ; et, sur cette bête, vivront des bêtes, qui seront les paysans. Il y aura un paysage d'hiver, un paysage de printemps, un paysage d'été et un paysage d'automne, chacun de 20 à 30 pages. Tous les travaux des champs y seront décrits, et le *Manuel du parfait laboureur* y passera tout entier.

Dans ce compte-rendu ironique, Jules Lemaitre met d'ailleurs le doigt sur une dimension de l'œuvre de Zola à laquelle la critique du XXe siècle s'intéressera tout particulièrement, et qui ne sera pas vraiment perçue par son époque : à savoir le processus d'animalisation de certains «objets» dans les romans de Zola, qu'il s'agisse par exemple de la mine, de la Halle ou, plus tard, dans *La Bête humaine*, de la locomotive. On relève également, avec le *Manuel du parfait laboureur*, une allusion ironique envers la méthode documentaire du naturalisme. Et Jules Lemaitre de proposer lui aussi un prétendu «début de roman», sans doute inspiré en partie par la Mouquette de *Germinal* :

Le soleil tombait d'aplomb sur les labours... L'odeur forte de la terre fraîchement écorchée se mêlait aux exhalaisons des corps en sueur... La grande fille, chatouillée par la bonne chaleur, riait vaguement, s'attardait, ses seins crevant son corsage... - N...de D... ! fit l'homme ; arriveras-tu, s...pe ?

La Terre suscite donc un regain d'intérêt relatif pour le naturalisme et les parodistes donnent de nouveau dans la surenchère autour de deux motifs anti-naturalistes : «pornographie» et scatologie.

Quelques remarques pour terminer sur *Le Ventre de Paris*. Le roman ne semble guère avoir suscité de parodies – je ne vois à signaler qu'une partie du feuilleton «L'aventure d'Oscar Durillon, roman naturaliste» dans *La Petite Lune* n° 51 (1878). Cela s'explique sans doute par sa date de parution : en 1873, la bataille littéraire n'a pas encore commencé. Par contre, l'adaptation théâtrale du 25 février 1887 provoque au moins trois

⁶⁶ Voir *Les Contemporains*, 4ème série (1889).

parodies (outre les parodies titrologiques déjà mentionnées) : on trouve une chanson de Jules Jouy, «Le Ventre de Paris, ou à la halle»⁶⁷ dédiée à Zola et Busnach ; «Le Ventre de Paris, grand ballet municipal en deux actes et cinq tableaux» dans *La Vie parisienne* du cinq février 1887 (qui paraît donc avant la représentation), et une parodie de Mousk (pseudonyme de Paul Devaux) reproduite intégralement à la fin de cette étude, *Le Livarot, le poisson rouge et la poupée : poème héroï-comique à la manière d'Emile Zola*.⁶⁸ L'adaptation théâtrale a le mérite de susciter un regain d'intérêt et une relecture du roman.

Or, ces parodies méritent de retenir l'attention du fait qu'elles prennent pour cible une dimension complètement différente de l'œuvre de Zola : il s'agit cette fois d'attirer l'attention sur l'écriture artiste, sur les «excès» descriptifs du *Ventre de Paris*. Et, sans grande surprise, c'est la «scène des fromages» qui constitue le motif récurrent (suivie de près par la description des fruits et légumes). Voici un extrait de la parodie de *La Vie parisienne* :

[2e acte, 3e tableau : Aux fromages] : Pendant toutes ces danses, Claude fait le boniment de chaque fromage, détaille à Florent les fermentations âcres de l'un, la fétidité de cave humide de l'autre, le gibier faisandé de celui-ci, les haleines gâtées de celui-là. Florent reste impassible. Il résiste même à une *petite coulée de brie jaunâtre aux mélancolies de lune éteinte*. Un puissant géromé aux pointes vigoureuses et anisées va le saisir de force, mais il tire de sa poche un eustache... Tous s'écartent.

Bouquet final des fromages

Avec apothéose

Au milieu de la bacchanale, d'une trappe placée au milieu de la scène, s'élève en dôme au milieu de tous les fromages prosternés en signe d'adoration une cloche gigantesque, à travers laquelle on aperçoit un *Livarot* monstre accouchant d'un peuple de vers.

Il est possible d'identifier très précisément le passage du roman de Zola qui a inspiré ce pastiche :

Alors, commençaient les puanteurs : les mont-d'or, jaune clair, puant une odeur douceâtre ; les troyes, très épais, meurtris sur les bords, d'âpreté déjà plus forte, ajoutant une fétidité de cave humide ; les camembert, d'un fumet de gibier trop

⁶⁷ Voir le texte intégral de la chanson dans l'article de Frédéric Robert cité précédemment, *Les Cahiers Naturalistes*, 71 (1997), pp. 262-264. Une légère erreur à signaler : dans le couplet 13, lire «bondons» et non «bonbons», un détail qui a son importance du fait de la récurrence du thème fromager dans les parodies du *Ventre de Paris*.

⁶⁸ Voir Appendice, pp. 316-321.

faisandé ; [...] La chaude après-midi avait amolli les fromages ; les moisissures des croûtes fondaient, se vernissaient avec des tons riches de cuivre rouge et de vert-de-gris, semblables à des blessures mal fermées ; sous les feuilles de chêne, un souffle soulevait la peau des olivet, qui battait comme une poitrine, d'une haleine lente et grosse d'homme endormi ; un flot de vie avait troué un livarot, accouchant par cette entaille d'un peuple de vers. Et, derrière les balances, dans sa boîte mince, un géromé anisé répandait une infection telle, que des mouches étaient tombées autour de la boîte, sur le marbre rouge veiné de gris.⁶⁹

Zola est ici pris en flagrant délit d'orgie descriptive et les pages en question constituent certes une cible facile pour les parodistes. La parodie de Mousk porte elle aussi sur ce passage, avec quelques variantes par rapport à la parodie de *La Vie parisienne* : *Le Livarot...* est un «poème héroï-comique» qui traite, entre autres, des batailles et amours des fromages. Mais le fond ou la cible parodique reste la même : ces pastiches mettent en relief et tournent en dérision l'écriture artiste, voire le style épique (épicé d'une pointe de décadence), qui fait souvent irruption dans les romans de Zola. Le passage du *Ventre de Paris* est en effet un exemple typique d'écriture artiste : accumulation de tours nominaux, juxtaposition de couleurs et de nuances, technique d'écriture impressionniste où la primeur est accordée à la sensation, le tout visant ici à évoquer une symphonie de fromages. Les fromages (mais aussi les fruits et légumes et autres denrées) s'animent sous la plume de Zola, ce qui explique les variations parodiques et fantaisistes sur le thème de la «valse» ou du «ballet». Mousk / Paul Devaux met lui le doigt sur la dimension «épique» (voir le champ lexical de la bataille) du texte de Zola à travers son poème «héroï-comique». La parodie sert donc bien de révélateur, elle explore les potentialités parodiques, et met à nu et surcode certains aspects du texte zolien. Pour changer, au lieu de surenchérir dans le domaine du scatologique ou «pornographique», elle vise l'écriture artiste et le processus de personnification de certains objets. Nous avons là un exemple typique de critique (ludique) en action, qui explore certains aspects du texte zolien parfois mieux que ne l'a fait la critique de l'époque.

⁶⁹ *Le Ventre de Paris*, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, pp. 827-828 (voir en général pp. 824-833).

2. Hypoggenre

Après avoir étudié les hypotextes précis pris pour cible, à un plus ou moins grand degré, par la parodie, il est temps de nous pencher sur une autre cible, plus diffuse : le genre naturaliste. En effet, de nombreuses parodies visent un ou plusieurs paramètres du genre naturaliste, et ce sont ces paramètres que nous allons nous efforcer d'identifier. Certes, certaines parodies peuvent viser à la fois un hypotexte précis et le genre naturaliste et les cibles se recoupent forcément à un moment ou à un autre ; nous allons donc passer rapidement sur certains aspects développés précédemment (l'argot, par exemple). D'autre part, comme nous ne pouvons – ni ne voulons – étudier en détail chaque parodie du genre naturaliste, nous allons nous appuyer sur quelques échantillons représentatifs, ainsi que sur les parodies réalisées par des auteurs connus (Paul Bonnetain, Alphonse Allais).

2.1 Argot et écriture artiste

Les parodies du naturalisme visent d'abord souvent l'«écriture naturaliste», réduite par les parodistes à deux grandes catégories : l'argot et l'écriture artiste. Dans *L'Assommoir*, Zola avait eu recours à l'argot de façon généralisée, dans les dialogues entre personnages comme dans la narration. Procédé novateur qui expliquait à lui seul une bonne partie du choc provoqué par le roman, l'argot était censé constituer un élément essentiel du pacte référentiel – le meilleur mimétisme étant l'imitation du discours ou langage lui-même. Nous l'avons déjà dit, après *L'Assommoir* l'argot devient par extension ou par contamination la «langue dominante» des parodistes du naturalisme, quel que soit le roman visé. En ce qui concerne les parodies du genre naturaliste, Alphonse Allais a par exemple recours à l'argot dans «Idylle» ; les dialogues de «L'aventure d'Oscar Durillon» sont également argotiques, etc. Et souvent l'argot est plus vulgaire et grossier que dans les romans de Zola. Il y a surenchère argotique ; les parodistes s'efforcent d'exacerber l'argot et de le rendre encore plus choquant : argot et injures sont souvent intrinsèquement liés dans les parodies. Plus ou moins consciemment, les parodistes présentent l'argot comme un procédé, une technique d'écriture. A un certain degré,

moindre, leurs pastiches contribuent donc, par rebond, à «déréaliser» le texte de Zola, cela en attirant l'attention sur l'une de ses stratégies discursives.

L'«écriture artiste» est l'autre procédé d'écriture mis à nu et surcodé par les parodies du naturalisme. C'est aux frères Goncourt que l'on attribue ce type d'écriture. Zola (notamment dans *La Faute de l'abbé Mouret* et *Le Ventre de Paris* mais aussi dans *Une Page d'amour* et *L'Assommoir*) et Huysmans y ont recours. Ces excès descriptifs ont souvent été reprochés au naturalisme par la critique de l'époque et Zola a quant à lui tenté de dissimuler les passages d'écriture artiste en donnant un tour encyclopédique à ses romans. De tels excès stylistiques ne peuvent en effet que nuire à l'illusion mimétique, la littérature naturaliste se voulant avant tout anti-romanesque. Or, les parodistes, en attirant l'attention sur ce procédé, en le surcodant, mettent le doigt sur l'un des points faibles de la prétention à la mimésis ; ils contribuent plus ou moins consciemment à miner l'illusion mimétique. Ils dévoilent la littérarité du naturalisme.

Comme le souligne David Baguley, les passages descriptifs dits d'«écriture artiste» combinent, à des degrés divers, trois composantes fondamentales : «a precise realist concern for detail, even to the extent of a mannered technicality ; impressionist effects of light and colour ; an evocation of the ever-present process of disintegration or the state of putrescence».⁷⁰ Il s'agit d'esthétiser la laideur et le monde matériel. Nous venons d'en voir un exemple parfait dans le *Ventre de Paris*. Nous avons également vu la façon dont ce procédé était surcodé dans les parodies du roman. La parodie de Paul Bonnetain (*Le Beaumarchais*, 24 juillet 1881), qui ne vise quant à elle aucun hypotexte précis, fournit un excellent exemple de pseudo écriture artiste, c'est-à-dire d'écriture artiste surcodée. Sa parodie est composée de divers exercices ou compositions réalisés par de jeunes naturalistes en herbe (élèves d'une prétendue «école» naturaliste, Bonnetain se plaisant à jouer sur les mots). Voici la composition intitulée «Sommeil d'ivrogne» :

... Sous le porche, longeant le tas d'ordures tassé en cône, dans l'âcre et chaude puanteur de la teinturerie, le ruisseau s'écoulait comme à regret, bourbeux, gluant, sirupeux et sombre. Sur sa surface glauque, un rayon de soleil découpait la grille du regard en un trapèze d'or quadrillé qui tremblotait s'allongeant avec la lumière [...]

Albert Nyakeluy (17 ans)
2e division naturaliste (81 pages)

⁷⁰ Voir *Naturalist Fiction : The Entropic Vision*, p. 196.

Autre pastiche d'écriture artiste, tiré de «L'aventure d'Oscar Durillon» :

L'aube se levait.

Au-dessus de la tête d'Oscar, un peu sur sa droite, une grande lueur blafarde crevait le ciel, tombait sur Paris, dégringolait les toits, descendait le long des murailles, se traînait dans les ruisseaux comme une femme soûle, inondait les rues, éclairait les détritiques, les tas d'ordures, les trottoirs maculés par les dégueulades violacées des ivrognes, et jetait des clartés crues sur les immondices de la nuit.⁷¹

On est en présence d'un concentré d'écriture artiste : «Darkness, liquefaction, livid skies, shadowy forms, rain, fading lights, all partake of this poetics of decomposition of naturalist texts».⁷² Ces deux exemples illustrent en effet parfaitement le processus de surcodage des trois composantes de l'écriture artiste citées précédemment : effets de couleurs et de lumière, soin du détail, et surtout poétique ou esthétique de la désintégration, de la pourriture, voire ici de l'ordure.

Il est temps de faire ici une remarque qui s'appliquera également aux autres cibles de la parodie du genre naturaliste : la ressemblance entre les parodies d'écriture artiste que nous venons de voir et certains passages d'écriture artiste contenus dans les romans de Zola ou de Huysmans est parfois frappante. Citons à titre d'exemple ce passage de *L'Assommoir* :

Près de la loge, un laboratoire de teinturier lâchait à gros bouillons ce ruisseau d'un rose tendre coulant sous le porche. Salies de flaques d'eau teintée, de copeaux, d'escarbilles de charbon, plantée d'herbe sur ses bords, entre ses pavés disjoints, la cour s'éclairait d'une clarté crue, comme coupée en deux par la ligne où le soleil s'arrêtait.⁷³

Alors où se situe la limite entre naturalisme et parodie, où s'arrête le naturalisme et où commence la parodie ? Question cruciale que nous serons bien sûr amené à nous poser dans la troisième partie de cette étude, en relation avec certains textes naturalistes (P2) ou, plus précisément, avec la dimension parodique potentielle contenue dans certains textes de la seconde génération naturaliste. Deux réponses se présentent, la première s'applique aux P1 (parodies de réception) comme aux P2 : il s'agit d'une question de

⁷¹ Voir *La Petite Lune* n° 49 (1878).

⁷² David Baguley, *Naturalist Fiction : The Entropic Vision*, p. 201.

⁷³ *L'Assommoir*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 415.

dosage. La parodie correspond à un surcodage, une surenchère des procédés et thèmes naturalistes. Souvent l'exagération est telle qu'elle tourne au comique, et la parodie devient évidente ; c'est le cas dans «L'aventure d'Oscar Durillon», par exemple. Parfois cependant la limite est floue, la parodie résulte alors de l'activité herméneutique du lecteur (ce sera souvent le cas des parodies internes du naturalisme). Deuxièmement, dans le cadre des multiples parodies de réception du naturalisme, le parodiste met en œuvre tout un appareil pragmatique qui sert à désigner la parodie comme telle. Si le lecteur n'a pas identifié le processus de surcodage, il ne peut guère contourner cet appareil pragmatique. Qu'il s'agisse du titre (variation parodique souvent grossière sur les titres des romans de Zola) ou du paratexte qui accompagne la parodie, tout vise à établir un contrat parodique avec le lecteur, nous reviendrons longuement sur ce point.

2.2 *Topoi* naturalistes

La parodie a beau jeu de surenchérir sur certains thèmes clés des romans naturalistes, thèmes qui leur sont déjà violemment reprochés par la critique, et elle ne s'en prive pas. La littérature naturaliste est accusée de se complaire dans une esthétique du laid, du sordide, de la décomposition, du scatologique, du «pornographique». Elle est une littérature «dégoutantiste», selon l'expression de Robida.⁷⁴ Zola est d'ailleurs parfaitement conscient de ces accusations et résume lui-même les clichés anti-naturalistes, ironiquement mais non sans une certaine amertume : «Ah ! oui, les naturalistes, ces gens qui ont des mains sales, qui veulent que tous les romans soient écrits en argot et qui choisissent de parti pris les sujets les plus dégoûtants, dans les basses classes et dans les mauvais lieux».⁷⁵ La parodie va venir illustrer et d'une certaine façon renforcer ces accusations. Depuis *L'Assommoir*, on reproche par exemple à la littérature naturaliste de ne s'intéresser qu'aux couches les plus basses de la société. La parodie s'empresse donc de surenchérir et de broder une trame «naturaliste» autour des mésaventures du balayeur, de l'éboueur ou du chiffonnier, personnages qui ont aussi un grand succès auprès de la caricature (où ils sont censés incarner l'écrivain naturaliste à la

⁷⁴ Voir, par exemple, *La Caricature* du 6 mars 1886.

⁷⁵ *Le Roman expérimental*, éd. Henri Mitterand, Cercle du Livre précieux, p. 1315.

recherche de documents humains) ; le choix de telles professions est d'autre part inséparable du champ sémantique de l'«ordure» et la parodie fait d'une pierre deux coups en exacerbant et tournant en dérision deux tendances naturalistes. Voici un extrait d'«Un peu de naturalisme», par Eugène Merlet :

Il est minuit, la rue est déserte.

Seule la lueur d'une petite lanterne qui semble raser la surface du sol et s'arrête de temps en temps pour reprendre ensuite sa marche vacillante, indique qu'un chiffonnier est là qui fait sa nocturne promenade.

- Cré chien ! ça ne biche pas ce soir. J'vas pas tirer deux ronds de ma marchandise. C'est pas gras ; avec ça qu'y a rien à s'coller sous la dent à la maison.

Oh ! mes enfants, le métier est dur, vrai !

Cependant l'homme fouille avec acharnement le tas d'ordures du bout de son crochet. Il engouffre dans sa hotte tout ce qui lui paraît de bonne prise ; les vieux papiers succèdent aux vieux os et les vieux os aux vieux chiffons.⁷⁶

«L'aventure d'Oscar Durillon» est dans la même veine ; cette fois le balayeur remplace le chiffonnier :

De temps à autre, un balayeur s'interrompait de sa besogne.

Il laissait les crins de son balai traîner dans le ruisseau boueux ou dans un fouillis d'ordures, pas encore ramassées en tas, et, avec un air loustic, criait à ses voisins, d'une voix éclatante, pour dominer le bruit, une lourde bêtise ou une réflexion cochonne.⁷⁷

Le roman naturaliste «sent mauvais» selon ses détracteurs et la parodie, elle aussi «en haine du bon goût», se fait une joie de se lancer dans ce que Camille Berriat et Albert Hermann appellent avec ironie, dans leur *Petit traité de littérature naturaliste d'après les maîtres*, l'*odorographie* du naturalisme. Toujours dans l'un des épisodes de «L'aventure d'Oscar Durillon» : «Ici se plaçait une symphonie d'odeurs qui est bien le comble du naturalisme. L'odeur du garni, le renfermé de la chambre, les effluves de l'alcôve [...], tout cela formant un épouvantable amalgame, était décrit, fouillé, analysé minutieusement, pendant 132 pages». La parodie met à nu et surcode certains procédés naturalistes de la façon la plus explicite. Et «L'aventure d'Oscar Durillon» de présenter plusieurs variations parodiques sur le thème des odeurs nauséabondes. Même chose dans

⁷⁶ *L'Eclipse*, 29 juin 1882.

⁷⁷ *La Petite Lune* dans *La Lune rousse*, 15 juin 1879.

«Casse-gucule, fragment naturaliste», signé Trois-Etoiles⁷⁸ et dans «Examen naturaliste», signé Un Réaliste.⁷⁹

Le motif de la femme déchue ou de la prostituée, très répandu dans les œuvres naturalistes, est également une cible de choix pour les parodistes. Dans «Un peu de naturalisme pour changer» (=«Idylle») d'Alphonse Allais, la prostituée essaie de cacher une pièce de 5 francs à son amant en l'avalant et connaît une fin que peu d'héroïnes naturalistes lui envieraient. Allais joue en effet également sur le thème naturaliste de l'autopsie et sa parodie hésite entre le comique grossier et l'absurde, mélange qui caractérise souvent l'humour fumiste : «Faisant appel à ses vagues connaissances anatomiques d'ancien *louchébème*, il ouvrit le corps de la fille. Et longuement, avec toutes sortes d'erreurs, il trifouilla de ses doigts sales l'intérieur fumant de sa maîtresse. A la fin, il trouva la pièce».⁸⁰ Dans cette parodie, il explore aussi sur le mode ludique la frontière entre le normal et le pathologique, qui est une composante clé du naturalisme.⁸¹

Dans «Casse-gueule, fragment naturaliste», la blanchisseuse Zaza – double écho de Gervaise et Nana – épouse un comte mais s'ennuie tellement qu'elle retourne à ses amants chiffonniers et vidangeurs. «L'aventure d'Oscar Durillon» intègre également le thème de la femme adultère. Une autre constante naturaliste, la scène d'accouchement, est reprise dans une parodie du *Chat Noir*, «Mounard dit la Trique» : «Dans la cité Véron, souillée par les passants, on entendait des gueulements : la femme à Mounard accouchait».⁸² Parodie qui annonce d'ailleurs involontairement l'accouchement d'Adèle dans *Pot-Bouille*. La scène se trouve à la fin du roman et n'a pas encore été publiée en feuilleton au moment où sort la parodie du *Chat Noir* (le 11 février 1882).

Et la parodie se plaît ainsi à démonter et à surcoder bon nombre de procédés ou thèmes naturalistes. La parodie qui paraît dans *La Caricature* du 2 juin 1888, «Examen naturaliste», est de ce point de vue un modèle d'efficacité. Afin de réussir son examen, le jeune candidat naturaliste doit répondre à un certain nombre de questions et fournir des

⁷⁸ *La Caricature*, 4 mars 1882.

⁷⁹ *La Caricature*, 2 juin 1888. Voir Appendice, pp. 325-327.

⁸⁰ Il s'agit de la version intitulée «Un peu de naturalisme pour changer», parue dans les *Œuvres anthumes* d'Alphonse Allais, dans la section «Rose et vert pomme». La version «originale», «Idylle», parue dans *Le Chat Noir* du 8 novembre 1884 se termine sur la phrase suivante : «Si j'ai fait ça, monsieur le commissaire, c'était pas pour lui faire de mal, mais j'avais besoin d'argent».

⁸¹ David Baguley, *Naturalist Fiction : The Entropic Vision*, p. 209.

⁸² *Le Chat Noir*, 11 février 1882.

descriptions dans le style naturaliste (parodie qui n'est pas sans rappeler celle de Paul Bonnetain). Voici sa réponse à la demande de description du sol :

Le candidat - Une vaste lande pelée avec quelques mauvaises herbes par-ci par-là, plantée de maigres arbres tout à fait rachitiques, dévorés par les poux et les chenilles et qui, de loin, représentent à peu près des poteaux télégraphiques
L'examineur - Je vous donne une boule blanche pour cette excellente réponse ; on voit bien que vous avez exactement la notion naturaliste des champs, et que vous ne vous êtes pas laissé corrompre par ces écrivains qui ont inventé les bois touffus et les verts pâturages... comme si cela existait !

Et en effet, touché coulé, quand on pense à certaines descriptions de «nature naturaliste», dans *Germinie Lacerteux* par exemple. La frontière entre parodie et naturalisme est floue :

Des arbres s'espaçaient, tordus et mal venus, de petits ormes au tronc gris, tachés d'une lèpre jaune, ébranchés jusqu'à hauteur d'homme, des chênes malingres, mangés de chenilles et n'ayant plus que la dentelle de leurs feuilles. La verdure était pauvre, souffrante, et toute à jour, le feuillage en l'air se voyait tout mince ; les frondaisons rabougries, fripées et brûlées, ne faisaient que persiller le ciel.⁸³

De la même façon, le stéréotype du «chat naturaliste» est mis en évidence dans «Examen naturaliste» :

Le candidat - Le chat naturaliste est maigre, ses os ont percé sa peau dans plusieurs endroits, il a un œil crevé, l'autre est tout déchiqueté ; deux de ses pattes sont écrasées et il se vautre péniblement sur son ventre qui n'est qu'une plaie ; quant à son dos, ce n'est plus qu'une vaste lèpre sur laquelle des mouches voltigent perpétuellement.

Description certes surcodée qui tend vers le comique-grotesque. Cependant, l'idée même de «chat naturaliste» est intéressante et la parodie semble être sur ce point particulièrement perspicace. Le stéréotype n'a en effet jamais été mis au jour par la critique et pourtant le chat est bien un motif relativement fréquent dans les œuvres naturalistes. Je renvoie entre autres à *Thérèse Raquin*, à *En rade* de Huysmans, où l'agonie du chat occupe une bonne moitié du dernier chapitre, mais aussi au *Calvaire* de Mirbeau, à la nouvelle «Le collage» d'Alexis ou encore au malheureux chat de *Bouvard et Pécuchet*, victime du sadisme des enfants. Bref, le chat naturaliste n'est pas un animal heureux. Et en dégageant ce paramètre, la parodie fait ici preuve, au-delà de la dimension

⁸³ *Germinie Lacerteux*, UGE, p. 184-185.

ludico-comique, d'une compétence générique assez impressionnante – et d'une certaine qualité.

2.3 Rhétorique et méthode naturalistes

Outre l'«écriture naturaliste» et les thèmes que nous venons de voir, la parodie du genre prend également pour cible rhétorique et méthode naturalistes. Dans *Le Roman expérimental*, Zola avait porté l'accusation suivante contre ses détracteurs : «Vous faites misérablement du naturalisme une question de rhétorique, lorsque je me suis toujours efforcé d'en faire une question de méthode».⁸⁴ Les parodistes, eux, ne s'arrêtent pas à de telles subtilités et prennent allégrement les deux pour cibles, même si la rhétorique naturaliste semble privilégiée. On est ici à la frontière entre parodie et satire : d'un côté les parodistes tournent en dérision un type de discours, à savoir la rhétorique qui abonde dans les écrits théoriques de Zola – dans *Le Roman expérimental*, par exemple ; de l'autre, c'est l'écrivain naturaliste qui est visé à travers ses méthodes. La formule qui connaît le plus grand succès, et de loin, auprès des parodistes est «document humain». Elle lit en effet déjà comme un cliché et constitue par conséquent une cible facilement repérable et une proie de choix pour le parodiste. Zola avait consacré plusieurs pages aux «documents humains» dans *Le Roman expérimental* et la formule devient un lieu commun de la parodie et de la caricature. Le pseudo-roman «Mounard dit la Trique» du *Chat Noir* (11 février 1882) a pour sous-titre «simple document». On retrouve le terme «document» dans «La soirée d'un jeune naturaliste» (vignettes satiriques où l'on voit Zola rendant visite à une famille, les «Bigounard») : «... se faire inviter chez les Bigounard⁸⁵ – gens ennuyeux, bêtes, vaniteux, méchants, fille sans dot, mauvais dîners, conversation nulle... – riche moisson de documents».⁸⁶ Dans «Casse-gueule, fragment naturaliste», le tas de linge sale est ironiquement assimilé à un tas de «documents humains» : «Zaza fit un faux pas et entraîna Mumuche sur le tas ; bientôt ils disparurent

⁸⁴ *Le Roman expérimental*, éd. Henri Mitterand, Cercle du Livre précieux, p. 1315.

⁸⁵ On remarque au passage le suffixe dépréciatif en -ard ; même chose pour Mounard (parodie de Paul Signac) et Campard (parodie d'Albert Millaud). Ces noms peuvent d'autre part être perçus comme des variations parodiques sur le nom «Macquart».

⁸⁶ *La Caricature*, 26 février 1881.

engloutis au milieu de ces documents humains». Le fragment naturaliste en question peut d'autre part être perçu comme une variante de la «tranche de vie» naturaliste.

La méthode naturaliste, c'est-à-dire le goût pour les «enquêtes» ou «investigations», pour les «études», pour les «détails» et l'«observation» – termes qui apparaissent dans *Le Roman expérimental* – est également tournée en dérision par la parodie satirique. Nous avons déjà repéré cette composante dans certaines parodies des romans de Zola. «La soirée d'un jeune naturaliste» illustre parfaitement cette dimension satirique :

Rechercher minutieusement s'il n'y aurait pas quelque tare dans la vie de ses hôtes, interroger les domestiques dans les coins, scruter les rapports de Mmes Bigounard avec leur valet de chambre et, sur le plus faible indice, conclure à toute une vie de débauches cachées. [...]

De retour chez soi, rédiger un procès-verbal de sa visite et en faire une nouvelle pour *Les Soirées du Marais*, considérer toutes ses suppositions comme des observations, raconter par le menu la vie de ses hôtes, avec des détails dégoûtants, expliquer leurs vices par ceux de leur ascendance, et, pour plus de vérité, donner le nom de ses victimes et leur portrait.

Dans les parodies du genre naturaliste, parodie et satire s'entremêlent, souvent au cœur du même texte. Chaque parodie dévoile et surcode un ou plusieurs des paramètres naturalistes que nous venons d'identifier. Dans ce contexte, les parodistes sont avant tout des faiseurs de clichés littéraires et comme dans tout cliché il y a une part de vérité, un tel processus demande malgré tout une certaine compétence générique. Même si la parodie est superficielle ou grossière, le parodiste contribue à la mise à nu d'un procédé ou d'une thématique naturaliste. D'autre part, plus les paramètres naturalistes dévoilés et surcodés au sein d'une même parodie sont nombreux et plus la compétence générique du parodiste sera grande. L'un des effets clés de ces multiples parodies de réception du naturalisme est de sensibiliser le lecteur à un certain nombre de traits ou motifs récurrents dans la littérature naturaliste.

CHAPITRE VI : STRATÉGIES PARODIQUES

RÉCURRENTES : LE PARATEXTE TROMPEUR

En identifiant les cibles de la parodie, je viens de dégager certaines modalités du processus d'action parodique. Ici, je voudrais me pencher plus spécialement sur quelques stratégies récurrentes qui régissent la lecture de la parodie, sa réception. Il s'agit d'étudier la ou les pragmatiques des parodies du naturalisme.

La paratextualité, c'est-à-dire, selon la définition de Genette, la relation que le texte entretient avec son paratexte¹ (titre, sous-titre, préfaces, post-faces, avertissements, avant-propos, notes, épigraphes, etc.) va jouer un rôle crucial dans le cadre de ces parodies. Elle sera plus que jamais une zone de *transaction*, le «lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service [...] d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente».²

1. Le titre

Le titre, tout d'abord, est un élément paratextuel majeur. Sans pour autant se lancer dans une étude titrologique systématique des multiples parodies du naturalisme, on peut relever un certain nombre de constantes parodiques : les titres des romans de Zola sont l'objet d'une parodie ponctuelle, ils sont déformés mais néanmoins fort reconnaissables.

L'Assommoir devient par exemple, suite à un jeu de mot, «L'Assommé», «Les Assommés» ou «Les Assommeurs». Certes, même *L'Assommoir* peut difficilement prétendre rivaliser, au niveau de la parodie titrologique du moins, avec certaines œuvres de Victor Hugo.

Ainsi, comme le rappelle Jean-Claude Carrière, le drame *Les Burgraves* avaient donné lieu aux parodies suivantes : *Les Hures Graves*, *Les Buses Graves*, *Les Burgs infiniment trop Graves* ou encore *Les Hurgraves, trifouillis en vers et contre les Burgraves*.³ Le titre fournit donc l'occasion au parodiste de faire un jeu de mot (plus ou moins réussi..., mais là n'est pas la question), et cela confirme l'idée que ce type de parodie est bien dans une

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 10.

² Gérard Genette, *Seuils* (Paris : Seuil, 1987), p. 8.

³ Jean-Claude Carrière, *Humour 1900*, p. 97.

certaine mesure un «amusement de potaches».⁴ Un autre procédé parodique consiste à reprendre entièrement le titre et à le «compléter» (*L'Assommoir pour rire*, *Les Gommeux de l'Assommoir*, etc.). Ce procédé est appliqué systématiquement à *Nana* (*Nana et Cie*, «La Fille à Nana», *La Fille de Nana*, etc.).

Parfois aussi, nous l'avons vu, le titre est accompagné d'une indication générique, «roman naturaliste», «document naturaliste», «simple document», etc. Ces étiquettes génériques trompeuses fonctionnent elles aussi comme un signal parodique : elles désignent le texte comme parodie en incitant le lecteur à le lire en rapport avec ou contre le naturalisme. Le titre est donc le lieu stratégique où commence à se nouer le contrat parodique avec le lecteur. Comme nous l'avons mentionné, la parodie se désigne encore plus directement comme telle dans certaines parodies théâtrales, puisque le terme même de «parodie» est présent dans le titre : «ambigu-parodie», «parodie-pantomime», «parodie-opérette», etc.

2. La pseudo-préface

La préface-introduction ou *paratexte trompeur* est une stratégie récurrente. On trouve d'ailleurs des manifestations variées de ce paratexte trompeur, voici pour commencer la parodie-prolepse ou le faux parodique :

M. Zola est parti pour Anzin, désireux de visiter les mines où doit se dérouler son prochain roman : *Le Ventre d'Anzin*. Ce roman n'est pas encore écrit que *Le Gaulois*, à l'affût de toutes les actualités, s'est fait un devoir d'en déchirer une page au hasard, et d'en donner la primeur à ses lecteurs. Voici cette page : [et la parodie suit].⁵

Habile dosage de vérité (Zola s'est bien rendu à Anzin) et de mensonge, le paratexte s'efforce donc de susciter la curiosité du lecteur et, avec opportunisme, de détourner cette curiosité au profit de la parodie qu'il introduit.

Toujours dans *Le Gaulois*, une parodie prolepse d'un genre légèrement différent, puisque, comme nous l'avons démontré dans notre partie consacrée à *Nana*, le parodiste a dû avoir accès au feuilleton de Zola :

Voir à la seconde page : NANA

⁴ *Ibid.*

⁵ «Le Ventre d'Anzin», in *Le Gaulois*, 1er mars 1884. Voir Appendice, p. 322.

Grand roman de mœurs parisiennes, en un seul feuilleton. *Le Gaulois*, grâce à l'adresse et à la pénétration d'un de ses reporters les plus déliés, a pu se procurer les idées du feuilleton de

M. ZOLA

Il a confié ces éléments, ainsi miraculeusement retrouvés, à un de ses collaborateurs, véritable Cuvier littéraire, qui reconstituerait un volume sur une syllabe égarée.⁶

Voir encore les «Pronostics pour l'année 1887» de Jules Lemaitre, avec notamment une parodie-prolepse de *La Terre* – qui, nous l'avons déjà mentionné, ressemble davantage à une parodie de *Germinal*. Comme le souligne Alain Pagès, «la rareté des informations données engendre le faux parodique qui est un moyen de combler l'attente déçue».⁷ Or, le paratexte trompeur permet d'établir un contrat parodique et ludique avec le lecteur ; il fonctionne comme un clin d'œil, un lien de complicité et à travers ses variantes peut toujours être interprété de la façon suivante : «Attention, parodie !». La fonction préfacielle traditionnelle qui est, comme le souligne Genette, «d'assurer au texte une bonne lecture»⁸ est donc tournée en dérision puisque nous sommes en présence d'une préface délibérément mensongère. Et pourtant, paradoxalement, la préface des P1 assume bien cette fonction, mais au second degré : le paratexte trompeur est là pour «assurer une bonne lecture parodique».

Une variation de ce paratexte trompeur est d'annoncer la parodie comme un extrait ou un pseudo-chapitre d'un roman de Zola, souvent «trouvé», «pris au hasard» ou obtenu d'une autre façon détournée. Voici l'annonce du feuilleton «Bredouille», parodie de *Pot-Bouille*, par *Le Chat Noir* du 25 février 1882 :

BREDOUILLE !

BREDOUILLE !!

BREDOUILLE !!!

Directeur politique : Rodolphe Salis

Le roman que nous publions a été déposé dans la boîte de la rédaction par une main inconnue. Nos lecteurs reconnaîtront la patte d'un écrivain de haute race, qui s'y entend mieux que personne, à dépeindre les bas-fonds. La signature de J.K. Paul Henry n'illusionnera personne. Il est évident que M. Zola nous a gratifié d'un ours dont Magnard n'a pas voulu. Nous l'accueillons précisément à cause de sa hardiesse, de sa franchise et de sa vérité.

ENFONCE POT-BOUILLE !⁹

⁶ «Nana», in *Le Gaulois*, 15 octobre 1879. Voir Appendice, pp. 306-308.

⁷ *La Bataille littéraire*, p. 189.

⁸ *Seuils*, p. 183.

⁹ Voir Appendice, p. 310.

Outre les jeux de mots (main, patte, ours), typiques du *Chat Noir* et de l'ambiance fumiste en général, on peut prêter attention à la phrase à double sens, «La signature de J.K. Paul Henry n'illusionnera personne», qui fonctionne comme un clin d'œil envers le lecteur. D'un côté, elle participe comme le reste de ce court texte à la mise en œuvre, à l'ancrage du paratexte trompeur : «comme vous vous en doutez, lecteurs, c'est Zola qui a écrit ce roman». De l'autre, ironiquement, elle peut être interprétée comme un aveu, elle dévoile le contrat parodique : «comme vous vous en doutez, lecteurs, c'est un membre de la revue du Chat Noir, et plus précisément, Rodolphe Salis, qui a écrit ce pseudo-roman». Le paratexte trompeur possède toujours cette dimension ludique et ambivalente, voire paradoxale : il relève d'une pragmatique de l'allusion et du jeu et se cache pour mieux se dévoiler ; il trompe et «ment» pour mieux aiguillonner le lecteur sur la piste de la parodie. L'essentiel étant en effet d'amener le lecteur à lire paratexte et texte au second degré, c'est-à-dire à assurer au pseudo-roman introduit par le paratexte une lecture parodique.

«Un chapitre de *Pot-Bouille*» relève de la même stratégie de pseudo-extrait d'un roman de Zola.¹⁰ Voici la «préface» du pseudo-chapitre en question :

Puisque M. Jules Simon¹¹ a pris sous son auguste patronage l'œuvre hybride de M. Zola, œuvre qui est intitulée *Pot-Bouille*, comme chacun sait, nous nous permettons, au nom des saines traditions que M. Simon couvre de son drapeau sacré, ou, si l'on veut, de son pavillon béni par le pape et autres compères, d'offrir à nos lecteurs un échantillon du roman. Ça les dégoûtera peut-être de le lire, nous l'espérons ; et puisse notre espoir n'être pas trompé.

«Mounard dit la Trique» est un autre exemple de pseudo-fragment de roman naturaliste, toujours dans le *Chat Noir* :

Une trouvaille

Profond admirateur d'Emile Zola, je n'ai jamais pu m'approcher, moi, humble ciron, du grand aigle de Médan sans éprouver un horrible serrement de cœur ; c'est ce qui, jusqu'à cette heure m'a empêché de me présenter chez lui. Cependant je fais souvent le pèlerinage de Médan, cette Mecque des naturalistes. Un soir j'étais sous la fenêtre du cabinet du Maître où brillait la lampe du travailleur ; tout à coup la croisée s'ouvrit et dans la nuit un papier tomba. Je le pris, l'essuyai et lus ce qui suit :

MOUNARD DIT LA TRIQUE

Simple document

A mon ami Victor Hugo¹²

¹⁰ *La Gazette grivoise*, 6 avril 1882.

¹¹ Directeur du *Gaulois*, où *Pot-Bouille* était publié en feuilletons.

¹² *Le Chat Noir*, 11 février 1882.

La stratégie du paratexte trompeur a certes ses variantes. La dimension satirique est ici nettement affichée («Mecque», «pèlerinage», «cabinet», allusion à Victor Hugo). Mais la base reste la même : pseudo-fragment naturaliste trouvé «par hasard». Or, cette stratégie est loin d'être limitée aux parodies du naturalisme ; on en trouve de multiples exemples dans les revues comiques de l'époque, et dans *Le Chat Noir* en particulier. Je renvoie à titre d'exemple à une parodie de Victor Hugo, où le parodiste a également recours au procédé du «paratexte trompeur» :

Le Chat Noir, qui ne recule devant aucun sacrifice pour offrir à ses lecteurs les primeurs des œuvres contemporaines, a pu se procurer à prix d'or, en corrompant des proies jusqu'alors intègres, une *bonne feuille* de l'œuvre nouvelle de V. Hugo, ce *Torquemada* tant attendu.¹³

Et Alphonse Allais use et abuse du truc, je renvoie par exemple au conte intitulé «Le premier parapluie de M. Francisque Sarcey», où il prend une fois de plus pour cible le célèbre critique du *Temps* : «Nous avons la bonne fortune de pouvoir offrir à nos lecteurs quelques bonnes feuilles du prochain volume de notre éminent confrère, M. Francisque Sarcey : *Souvenirs d'enfance, de jeunesse, d'âge mûr et de décrépitude*».¹⁴ On peut également voir dans cette stratégie du pseudo-roman ou pseudo-fragment inopinément «trouvé» un écho parodique de la vieille tradition littéraire du «manuscrit trouvé».

3. Le pseudonyme

Le pseudonyme fonctionne lui aussi comme un signal parodique et s'intègre souvent dans le cadre du paratexte trompeur. Mais cette pratique connaît de multiples variantes. On trouve tout d'abord des *apocryphes ludiques*, où le texte parodique, anonyme, porte l'étiquette «signé par Zola» ou «par Emile Zola», non pour tenter de tromper le lecteur mais toujours comme clin d'œil, comme indice parodique. Alphonse Allais a recours à l'apocryphe ludique dans sa parodie du genre naturaliste, «Idylle».¹⁵ Le nom d'Alphonse Allais n'apparaît pas mais, comme nous l'avons dit, la parodie est reprise dans ses *Œuvres anthumes*, dans la section intitulée «Rose et vert pomme». Allais modifiera d'ailleurs le titre, qui deviendra cette fois ouvertement parodique : «Un peu de naturalisme pour

¹³ *Le Chat Noir*, 27 mai 1882.

¹⁴ *Œuvres anthumes*, p. 631.

¹⁵ *Le Chat Noir*, 8 novembre 1884.

changer», accompagné de la dédicace «A mon vieux Zola». Nous avons vu précédemment qu'Alphonse Allais appliquait le même procédé de l'apocryphe ludique à Francisque Sarcey. Selon André Velter, «Allais avait la manie de souvent mettre au bas de ses articles un nom qui lui passait alors par la tête : ce pouvait être un innocent pseudonyme ou le patronyme d'une célébrité. En général, la supercherie ne durait pas, excepté pour Francisque Sarcey». ¹⁶ Mais Allais n'est pas le seul à avoir recours au procédé de l'apocryphe ludique et moqueur : voir «La fille à Nana», par Emile Zola dans *La Caricature* du 10 avril 1880 (par Robida) ou encore «Charlot s'embête, signé Emile Zola» dans *Le Zola*, journal hebdomadaire (17 mars 1883). Pour ce dernier exemple, il s'agit d'ailleurs comme le titre l'indique d'une parodie du roman de Bonnetain, *Charlot s'amuse*. Alors pourquoi signer du nom de Zola et non de Bonnetain ? D'une part, Zola «vend» incontestablement mieux que Bonnetain et le taux de succès (potentiel) de la parodie du roman naturaliste est proportionnel au succès du roman en question. Ensuite, la signature apocryphe s'explique sans doute dans ce cas précis par le titre du journal, *Le Zola* : le parodiste avait besoin de relier d'une façon ou d'une autre sa parodie à Zola. Un autre usage fantaisiste du pseudonyme consiste à déformer le nom d'auteurs naturalistes. C'est le procédé auquel se livre Robida à plusieurs reprises (sans que son nom n'apparaisse) dans *La Caricature* du 10 avril 1880 : Hennique devient Bernique, Huysmans Cuyssmans et Vast-Ricouard Craq-Rizouard. On a une déformation comique, ludique, satirique du patronyme, un pseudonyme – jeu de mot qui fonctionne comme un fort indice parodique. Il s'agit d'un procédé parallèle et complémentaire à celui qui consiste à déformer les titres de romans naturalistes.

Une variante du pseudonyme ludique consiste à signer, non plus du nom d'un auteur naturaliste (que le nom soit déformé ou pas) mais du nom d'un personnage de roman naturaliste. La fonction reste cependant la même : il s'agit de conditionner le lecteur et d'assurer une lecture parodique du texte. Voir «L'Assommé, signé Nana» qui est une parodie de *L'Assommoir*. ¹⁷ Dans ce cas le pseudonyme est intrinsèquement associé au titre, qu'il complète et dont il renforce la charge parodique : l'allusion à deux titres de Zola au lieu d'un permet d'établir encore plus sûrement le lien avec ce dernier et de plus, le parodiste, avec une bonne dose d'opportunisme, profite de l'écho de deux romans au lieu d'un. Le journal *L'Assommoir républicain* a recours de façon généralisée à cette pratique

¹⁶ *Les Poètes du Chat Noir* (Paris : Gallimard, 1996), p. 20.

¹⁷ *La Caricature*, 7 février 1880.

du pseudonyme / nom de personnage : les divers articles ou chroniques sont signés «Gueule d'Or», «Bibi la Grillade», «Lantier», «Coupeau», «Mes Bottes» ou encore «Le Vieux à Nana». Une forme de parodie superficielle, essentiellement titrologique ou pseudonymique, s'infiltré dans *L'Assommoir républicain* : elle est disséminée dans tous les numéros, du 28 novembre 1880 au 3 avril 1881 – dates de survie de l'hebdomadaire. Des articles politiques engagés, comme le titre du journal l'indique, sont signés des noms de personnages naturalistes. *L'Assommoir républicain* renvoie en cela à un usage extrême et rare de la parodie du naturalisme : celle-ci est à la fois superficielle (bien que l'on trouve parfois des parodies du naturalisme à part entière, tel le feuilleton «Le Ventre du Peuple») et omniprésente ; mais surtout, il y a récupération idéologique du roman et des personnages par le domaine politique, preuve s'il en fallait de l'impact des romans de Zola sur leur époque. Le naturalisme échappe au domaine littéraire à strictement parler, cela bien avant que l'affaire Dreyfus ne vienne mêler dans la presse littérature et politique.

Enfin, dernière remarque concernant les pseudonymes, certaines parodies du naturalisme sont signées de pseudonymes relativement connus à l'époque. Je pense notamment à Bibi (André Gill), Mousk (Paul Devaux) ou encore au célèbre Touchatout, pseudonyme derrière lequel se cache Léon Bienvenu. Comme le souligne d'ailleurs Alain Pagès à propos de ce dernier, le pseudonyme était tellement célèbre que la part de mystère était inversée.¹⁸ Léon Bienvenu, rédacteur en chef du journal *Le Tintamarre*, était bien connu du public pour ses recueils humoristiques. Sa parodie de *La Terre* – qui consiste en une surenchère dans le scatologique – est cependant d'un goût plus que douteux, nous l'avons déjà mentionné. Sans doute s'agit-il d'une concession au (mauvais) goût du jour tel qu'il transparaît également dans toute une branche de la caricature de l'époque.

4. L'«école» naturaliste

La dernière stratégie à laquelle je vais me consacrer est relativement plus rare mais mérite l'attention ne serait-ce que parce qu'elle donne lieu à deux des «meilleures» parodies du genre naturaliste – j'entends par là les parodies qui mettent le mieux à nu certains stéréotypes du genre : à savoir la parodie de Paul Bonnetain dans *Le Beaumarchais* du 24 juillet 1881 et «Examen naturaliste, signé un Réaliste» dans *La Caricature* du 2 juin 1888.

¹⁸ *La Bataille littéraire*, p. 98.

Les deux parodies relèvent en effet du même procédé, elles jouent toutes deux sur l'idée d'«école naturaliste», qu'elles prennent au sens littéral. Bonnetain laisse libre cours à la plaisanterie dans une longue lettre d'introduction ; il se présente comme le fondateur d'une nouvelle «Ecole littéraire» et si le naturalisme n'est pas vraiment nommé, c'est de lui qu'il s'agit :

Ecole littéraire
Cabinet du directeur

Paris, le 15 juillet 1881

Monsieur,

A la veille de l'ouverture des vacances scolaires, j'ai l'honneur de vous adresser le programme et les règlements de l'Ecole dont je suis le fondateur. [...]

J'espère qu'après l'avoir lu, les parents pourront, en toute connaissance de cause, décider de l'avenir de leurs fils.

Vous n'ignorez pas, Monsieur, qu'hormis quelques Prudhommes arriérés, confits et marinés dans leurs idées provinciales, tout le monde en France est revenu des vieux préjugés d'après lesquels le littérateur et l'artiste étaient considérés comme de misérables *meurt-de-faim*. [...]

La littérature est actuellement ce qu'était l'armée à la fin des guerres du consulat. (Nous supprimons ici quelques personnalités, l'humeur batailleuse de nos jeunes confrères naturalistes nous faisant un devoir d'être prudents.)

... Vous avez vu, d'ailleurs, au théâtre comme au *beuglant*, le succès inouï qu'obtenaient les imitations. Cette nouveauté fit fureur, et de la scène j'ai naturellement été amené à l'appliquer à la presse et au livre.

Après m'être éclairé des conseils des maîtres actuels, j'ai donc fondé l'*Ecole littéraire*. [...]

Voilà, monsieur et cher correspondant, des exercices pris au hasard et qui peuvent prouver aux plus sceptiques la fécondité de mon enseignement. Les auteurs de ces divers essais suivent mes cours depuis 3 mois à peine :

Sujet dicté : *Rencontre de deux anciens amants après 20 ans de séparation*
(extrait) :

... il la regardait aller et venir préparant le souper à travers le taudis fumeux rempli par l'odeur âcre et rance de l'huile de friture.

Elle avait vieilli, les yeux étaient entourés d'une peau flasque et molle zébrée de petites rides ; les lèvres pâles, fendillées, laissaient s'érailler la peau [...]

Léo Copitza (18 ans)

1ère division naturaliste (122 pages)

[d'autres pastiches suivent]

J'ose espérer, Monsieur, que la lecture de ces quelques fragments vous inspirera un peu d'intérêt pour mon audacieuse tentative et, comptant sur votre puissante publicité, je vous prie d'agréer, etc., etc.

Le directeur,
Lucien Décalque

Pour copie conforme :

Paul Bonnetain

Parodie-plaisanterie ouverte, donc, de la part de Bonnetain. Si la couleur ludique est dominante, on peut cependant déceler un certain nombre d'allusions satiriques : Zola n'est pas nommé, mais la présence du «chef de file de l'école naturaliste» est sous-jacente à plusieurs endroits du texte. Le pseudonyme de Léo Copitza, avec ses sonorités italiennes, ne peut que rappeler «Emile Zola», de même que celui d'Emile Kelzig (autre élève naturaliste) et que le destinataire de la lettre et sa «puissante publicité». On peut certes percevoir cette parodie-pastiche comme un amusement du potache Bonnetain qui ne prend pas le naturalisme très au sérieux. Mais à maints égards, cette parodie du genre naturaliste avec le jeu de mot, la métaphore filée sur l'«école» littéraire, est un signe avant-coureur du parcours de Bonnetain : à la fois des excès de *Charlot s'amuse* et de l'attaque portée envers Zola à travers le Manifeste des Cinq.

Un même type d'«exercice» est réalisé par le parodiste qui se cache sous le pseudonyme «Un Réaliste» dans *La Caricature* du 2 juin 1888. En voici un extrait :

Le naturalisme envahit le théâtre. Jusqu'à présent il s'était contenté de sévir sur le roman ; aujourd'hui cela ne suffit plus, il chausse le cothurne – et quel cothurne ! Aussi, il est bien évident que dorénavant, être naturaliste ou ne pas l'être devient pour les jeunes auteurs une question de vie ou de mort. Mais on ne naît pas naturaliste, on le devient ; - il faut s'y appliquer longuement. [...]
Il importait de ne pas laisser plus longtemps les populations dans l'ignorance de principes fondamentaux de l'art ; aussi apprenons-nous que l'on va fonder une faculté de littérature naturaliste, et que seuls les écrivains qui auront passé un examen satisfaisant, auront le droit de se produire en public.
Cet examen sera du reste très sévère ; le lecteur pourra en juger par le simple aperçu que nous allons lui mettre sous les yeux.
[l'examen suit, composé de questions-réponses entre les pseudos examinateur et étudiant naturalistes]¹⁹

Jean Grand-Carteret attire l'attention sur certaines caricatures qui illustrent le même procédé : la vignette de Robida qui paraît dans *La Caricature* du 20 novembre 1885 est intitulée «Cours de naturalisme». On y voit trois personnages attablés autour d'un verre ; la légende dit : «Un zinc sera ouvert pour les études des romanciers naturalistes, les professeurs seront soigneusement choisis après concours dans les plus bas-fonds de la Socillité». L'«école naturaliste» est aussi prise au sens littéral dans le portrait-charge de Zola par Luque : Zola est représenté en maître d'école et pointe de sa baguette un cochon dessiné sur un tableau ; sous le cochon, on peut lire l'inscription «Humanitas».²⁰ La

¹⁹ Voir Appendice, p. 325.

²⁰ Voir John Grand-Carteret, *Zola en images*, p. 149.

«littéralisation», pourrait-on dire, de l'expression «école naturaliste» est donc une source inépuisable de caricatures et parodies à couleur satirique.

Pour conclure plus généralement sur la pragmatique de la parodie de réception du naturalisme (P1), disons que nous sommes en présence d'une forme de parodicité exhibée, ouverte, évidente, confessée. L'ensemble des éléments qui constituent ce que nous avons appelé le *paratexte trompeur* se complètent afin d'assurer une lecture parodique du texte. La récurrence de certains procédés ou stratégies (comme par exemple le pseudo-extrait ou la parodie-prolepse, avec leurs multiples variantes) est frappante et mérite d'être signalée. Le contrat parodique est des plus clairs. Il semble peu probable que le lecteur échoue dans le décodage des signaux parodiques : ils sont nombreux et évidents. De plus, la compétence exigée du lecteur est pour ainsi dire réduite au minimum ; la connaissance, même superficielle, des grands romans naturalistes (titre et sujet) et du mouvement naturaliste («avoir entendu parler de») est suffisante. Vu les campagnes publicitaires organisées par les journaux publiant les romans de Zola en feuilletons, et vu la portée et l'écho de la bataille naturaliste, le lecteur de la presse de l'époque est certainement à même, sinon de déchiffrer dans tous ses détails, tout au moins d'identifier comme telles les parodies qui abondent dans cette même presse et dans les revues comiques.

CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE :

LES ENJEUX PARODIQUES

Pour la grande majorité, ces parodies trahissent une bonne dose d'opportunisme : il s'agit, comme nous l'avons déjà dit, de grappiller quelques miettes du succès de scandale du naturalisme, à n'importe quel prix, et souvent celui du bon goût. D'une certaine façon, la parodie P1 peut être perçue comme un grand jeu opportuniste. Cette forme de parodie à chaud, de parodie-ricochet ne peut exister qu'à travers ses hypotextes, essentiellement zoliens dans ce cas. Les hypertextes en question sont d'ailleurs parfaitement conscients de leur médiocre qualité, de leur côté parasitique, qu'ils vont parfois même jusqu'à afficher et dont ils s'excusent ouvertement auprès de leur public ; c'est le cas de la parodie théâtrale *L'Assommoir de Veaubraisé*, qui se termine sur les paroles suivantes :

Soyez indulgents, je vous prie
Pour notre ouvrage un peu banal,
Applaudissez la parodie
En pensant à l'original.

Loin de nuire à l'hypotexte, la parodie fonctionne d'ailleurs, quelle que soit sa couleur, comme une forme détournée, indirecte, voire complètement involontaire, de publicité (car critiquer le naturalisme, c'est aussi en parler). Au XIXe siècle en général, le nombre de parodies et caricatures est proportionnel au succès d'un roman ou d'une pièce. La parodie théâtrale notamment est le meilleur indicateur du succès d'une pièce et il n'est pas rare qu'un auteur ait recours à l'auto-parodie. C'est bien le cas de Zola, nous l'avons déjà mentionné, qui aurait, avec l'aide de Céard et Hennique, composé une parodie théâtrale de *L'Assommoir*. Les multiples parodies servent donc de faire-valoir, elles attirent l'attention sur l'hypotexte, renforçant encore son succès. La parodie semble parfois attirer la parodie – c'est certainement le cas avec *L'Assommoir* –, un circuit de parodisation se crée qui constitue une facette essentielle du processus de réception des romans de Zola et de l'esthétique naturaliste en général.

Un fumet fumiste ?

Afin de bien saisir toute la portée et la signification de ces parodies de réception du naturalisme, il me semble d'autre part indispensable de les mettre en rapport avec l'ambiance parodique qui règne à l'époque, et plus particulièrement avec cette forme

d'humour qualifiée de fumiste. Nous l'avons déjà signalé dans cette étude, la fin du XIX^e siècle a été marquée par une épidémie de rire, un rire souvent jaune ou noir, excessif, grinçant. Le Fumisme va renvoyer à un rire nouveau, «moderne», provocateur, un rire essentiellement ambigu, brouillé, subversif qui s'inscrit à rebours d'écoles littéraires ou artistiques souvent figées dans des querelles intestines. Naturalisme et Décadisme figurent ainsi parmi les cibles privilégiées du Fumisme. Alphonse Allais mais encore Rodolphe Salis, Emile Goudeau, Charles Cros, Jules Jouy, Sapeck sont parmi les fumistes les plus en vue. Ces clowns et bouffons modernes ont souvent cultivé le rire jusqu'à l'absurde, au vertige. Le Fumisme passe également, nous l'avons vu, par les multiples et souvent éphémères feuilles amusantes qui combinent récits, caricatures, dessins, poèmes, chroniques d'actualité, publicités, etc. et qui constituent notre principal fonds de commerce parodique.

Or, nous l'avons vu, Rodolphe Salis et Alphonse Allais se sont intéressés au naturalisme et ce nid à parodies qu'est la revue *Le Chat Noir* contient quelques-uns de nos plus beaux spécimens parodiques : je renvoie à «Bredouille» de Salis (parodie de *Pot-Bouille*) ou à «Idylle» d'Allais (parodie du genre naturaliste), textes qui contiennent une bonne dose de fantaisie et d'absurdité typiquement fumistes. Il est aussi bon de rappeler que le naturalisme et Zola furent l'objet de plaisanteries et de mystifications sans fin de la part des mêmes fumistes, l'exemple le plus frappant étant les pseudo-funérailles organisées par Salis pour lui-même, un Salis soi-disant poussé au suicide par Zola et son œuvre. Et des revues comme *La Caricature* ou *La Lune rousse*, qui relèvent du même esprit que *Le Chat Noir*, ont elles aussi largement exploité la veine naturaliste par le biais de la caricature et de la parodie. Le Fumisme, qui par définition rit de tout, ne pouvait occulter une littérature à la fois aussi «sérieuse» et «bruyante» que le naturalisme ; la parodie est donc l'arme fumiste idéale pour réagir contre le sérieux des prises de position du naturalisme.

On ne peut certes pas conclure pour autant que nos parodies de réception relèvent toutes du Fumisme dans ce qu'il a de plus moderne, subversif, absurde et qui fait de lui le précurseur de Dada et du Surréalisme. Si certaines parodies du naturalisme possèdent bel et bien la composante fumiste, n'oublions pas que bon nombre d'entre elles relèvent d'une idéologie conservatrice, normative, et qu'il s'agit souvent de combattre le naturalisme dans ce qu'il a de plus novateur (thèmes, usage de l'argot). De telles parodies, comme le dit Linda Hutcheon, «[turn out] to be conservative or normative in [their] critical function.

Especially true of the ridiculing kind [of parody] that is usually the only kind permitted to be called parody. According to a Romantic aesthetic, such forms of art are by definition parasitic».²¹ «[Such parody mocks] novelty in the hope of precipitating its destruction (and, by implication, its own)».²² Les parodies les plus visiblement (et douloureusement) conservatrices sont sans doute les romans-réponses aux œuvres de Zola, telle *Les Kerney-Séverol, histoire d'une famille française au XIXe siècle : L'Assommé*, d'Achille Sécondigné ou encore *La Fille de Nana* de Sirven et Leverdier. Comme l'a montré David Baguley à propos de ce dernier ouvrage, Nana «has been transformed, by bourgeois fears, into a wilfully evil, calculatingly demoniacal character [...]. Against her are arranged the bastions and bulwarks of bourgeois morality».²³ Il s'agit là de parodies «engagées», de parodies-catharsis à fonction corrective, qui cherchent à réécrire les romans de Zola, à engommer les aspects novateurs. Les parodies théâtrales relèvent souvent d'une même idéologie normative : les rondeaux, souvent très satiriques, attaquent directement Zola – et à travers lui le naturalisme –, l'accusent de se complaire dans l'ordure, d'abuser de l'argot, de ne penser qu'au profit. Certaines parodies en prose présentent les mêmes couleurs : alors, parodie puritaine, normative et hypocrite ? cette composante est-elle aussi à prendre à compte et participe à la diversité des parodies de réception du naturalisme.

Dans l'ensemble, ces parodies ne sont pas «viables» en elles-mêmes, elles sont trop courtes – les rares romans exceptés – et superficielles. Comme le dit Michele Hannoosh à propos des parodies du XIXe siècle en général, «most are mediocre efforts, in Pia's terms «petites drôleries», which have no reputation today, and suffer from standard flaws : they are often too brief to put the humour in the service of a new aesthetic ; the distortion is crude and turns easily into allegory ; the humor is doubtful – highly topical or consisting only in the discrepancy between speech and setting».²⁴ Certes, en dépit d'une pointe de Fumisme, le potentiel subversif et les propriétés régénératrices de la parodie ne sont pas réellement exploités ; la parodie n'a pour ainsi dire ni le temps ni la place de servir de vecteur à une nouvelle esthétique. Dans l'ensemble, la parodie de réception du naturalisme se caractérise par «l'extrême fragilité du texte», «le caractère aléatoire de ses effets» ; cette parodie est avant tout une «denrée périssable», «sa valeur est toujours

²¹ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, p. 100.

²² *Ibid.*, p. 76.

²³ «*La Fille de Nana : Palingenesis, Palimpsest ?*», p. 135.

²⁴ Michele Hannoosh, *Parody and Decadence*, p. 62.

fonction d'un public, d'une aire et d'une date de consommation».²⁵ Il s'agit d'une parodie éphémère qui visent à la réaction immédiate – nous parlions de parodie à chaud ou de parodie-ricochet.

Et pourtant, comme le souligne Hannoosh, «by their prominence they deserve some attention, for they reveal a context, as yet unexplored,²⁶ in which to place the *Moralités [légendaires]*» ou, dans notre cas, les textes naturalistes.²⁷ En effet, la valeur de ces parodies réside essentiellement dans leur aspect *documentaire*. Elles méritent de retenir l'attention par leur nombre mais aussi par leur diversité (formes et couleurs) et constituent une sorte de thermomètre de l'humour fin de siècle ; elles «montrent l'importance des 'productions gaies' d'une époque que, trop souvent, on éclaire unilatéralement des sombres lueurs de la décadence».²⁸ Elles tracent une petite histoire des goûts et des dégoûts de la société de l'époque et «touchent à tout» ou Touchatout, pour reprendre le pseudonyme bien mérité de l'un des célèbres parodistes de l'époque.

Enfin, en ce qui concerne plus directement le naturalisme, ces parodies P1 viennent, à leur manière indirecte et détournée, participer à l'échange critique ou polémique, à la «bataille littéraire». En introduisant tout un spectre de couleurs qui va du polémique au ludique en passant par le satirique, ces parodies permettent d'enrichir l'éventail des réactions suscitées par le naturalisme. Sans aller jusqu'à secouer les fondations du naturalisme – c'est-à-dire en dévoiler la littérarité – nous avons vu que bon nombre de parodies mettent à nu et surcodent un ou plusieurs procédés naturalistes (non seulement des thèmes ou types naturalistes, mais encore par exemple le goût naturaliste pour le «détail vrai»). La subversion reste certes limitée car superficielle et le commentaire anti-mimésis est plus ou moins indirect et involontaire. Il n'en reste pas moins que, vu leur nombre, ces parodies facilitent, voire accélèrent le processus de mise à nu, surcodage et usure du texte naturaliste et de ses stratégies. Comme nous allons le voir maintenant, ce processus va prendre toute son ampleur lorsque la parodie du naturalisme se fait de l'intérieur, dans les textes de la seconde génération naturaliste.

²⁵ Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne*, p. 79.

²⁶ Les ouvrages de Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin, publiés dans les années 1990, après l'ouvrage de Michele Hannoosh, ont certes grandement contribué à l'exploration de ce contexte. Notre bibliographie parodique ainsi que la deuxième partie de cette étude cherchent à s'inscrire dans une démarche similaire.

²⁷ *Parody and Decadence*, p. 62.

²⁸ Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne*, p. 17.

TROISIEME PARTIE:

**LA CINQUIEME COLONNE
NATURALISTE**

CHAPITRE VII : DÉFINITION

« Une sénilité amère flottait sur le récit, une conception
de futile et de néant rampant à tous les sentiers de la
pensée. [...] Et quel frisson de colère aux coquilles
absurdes, aux déformations de la phrase aboutissant
à la parodie !...
J.H. Rosny, *Le Termite*

La partie précédente était consacrée aux parodies externes du naturalisme, à des parodies de réception souvent brèves, superficielles, mais qui méritaient de retenir l'attention par leur diversité et leur nombre. L'autre branche de la problématique parodie / naturalisme va renvoyer aux parodies internes du naturalisme, c'est-à-dire aux parodies du naturalisme réalisées par certains «naturalistes» eux-mêmes. Il va donc s'agir d'éclairer toute une partie de la littérature dite naturaliste, ou fortement influencée par l'esthétique naturaliste, à la lumière de la notion de parodie et, plus précisément, d'auto-parodie. Avant de rappeler la base théorique sur laquelle va s'appuyer la définition d'auto-parodie, nous allons identifier les «auto-parodistes» en question.

1. La cinquième colonne naturaliste

L'expression «cinquième colonne naturaliste» nous semble tout indiquée pour désigner ceux des naturalistes qui ont miné le mouvement de l'intérieur, qui ont contribué à son essoufflement. Cette cinquième colonne est certes très hétérogène, même si elle regroupe une bonne partie de ceux que l'on a appelés les «petits naturalistes» ou la seconde génération naturaliste. On va d'abord y inclure ceux qui ont «trahi» Zola, les signataires du tristement célèbre «Manifeste des Cinq» de 1887 : Paul Bonnetain, Lucien Descaves, Gustave Guiches, Paul Margueritte, et J.H. Rosny. Etant donné leur prise de position contre le naturalisme de Zola, il peut sembler moins surprenant de déceler dans certains de leurs textes une dimension parodique. Leurs déclarations extra-textuelles ou para-littéraires fracassantes inciteraient même plutôt à rechercher des signes avant-coureurs – et inconscients – de désaccord dans les textes de ces naturalistes repentis. Mais la cinquième colonne ne s'arrête pas à ce club des Cinq, loin de là. Nous allons également étudier sous l'angle de la parodie certains textes de naturalistes, sinon toujours pleinement convaincus,

tout au moins dotés de l'étiquette, dans la décennie qui nous intéresse : Henry Céard, Léon Hennique, Henri Fèvre et Louis Desprez et même Gabriel Thyébaud. Enfin, troisième catégorie où nous allons puiser quelques membres de notre cinquième colonne, celle constituée d'écrivains affiliés plus ou moins fortement au naturalisme mais qui ont su prendre leurs distances avec le mouvement et qui ne sont donc pas réductibles au seul label «naturaliste» : nous allons en l'occurrence nous arrêter à deux noms, J.-K. Huysmans et Octave Mirbeau. Toute une partie de l'œuvre du premier vient se placer sous la bannière naturaliste – *Marthe, histoire d'une fille* (1876) ; *Les Sœurs Vatar* (1879) ; *En ménage* (1881) ; *A vau-l'eau* (1882) – mais *A rebours* et *Là-Bas* constituent, à des degrés différents, deux œuvres de rupture avec le naturalisme zolien. Mirbeau est quant à lui beaucoup plus éloigné du naturalisme et de ses doctrines et il n'a jamais vraiment été considéré comme un naturaliste à part entière ; mais il est l'un des organisateurs du dîner Trapp qui rend hommage à Flaubert, Edmond de Goncourt et Zola ; deux ans plus tôt, en avril 1875, il a joué dans la pièce de Maupassant, *A la Feuille de rose*, représentée devant Flaubert et quelques amis, et il a failli contribuer aux *Soirées de Médan*. Des œuvres telles que *Le Calvaire*, *L'Abbé Jules* et *Sébastien Roch* ont un fumet naturaliste indéniable en dépit de leur caractère autobiographique. Et *Le Jardin des Supplices*, qui reprend en les exagérant et en les détournant certains paramètres naturalistes, permet de mesurer toute la distance parcourue par Mirbeau.

A première vue, cette cinquième colonne se caractérise par son manque de cohésion, son aspect chaotique ; les liens entre les différents membres peuvent sembler bien contraints et artificiels : certes, les auteurs cités précédemment ont tous été associés ou influencés, à des degrés fort divers, par l'école et l'esthétique naturalistes promues par Zola mais leurs attitudes par rapport au mouvement ont parfois été complètement contradictoires. C'est donc dans les textes davantage que dans les personnalités et les commentaires paratextuels qu'il va falloir chercher le dénominateur commun : certains de leurs romans (ou plutôt certains passages) vont miner, à des degrés divers et *plus ou moins intentionnellement et consciemment*, les fondations du genre naturaliste. La cinquième colonne va désigner une connivence textuelle tacite et inconsciente – pour employer un oxymore – et non une position commune réfléchie adoptée par certains écrivains envers le naturalisme. Et l'arme textuelle utilisée par cette cinquième colonne plus ou moins involontaire sera la parodie ou l'auto-parodie.

Nous avons cité les noms de nos auto-parodistes supposés ; nous allons maintenant présenter le corpus sur lequel notre démonstration va s'appuyer. Par ordre alphabétique d'auteur, voici l'essentiel des œuvres auxquelles nous aurons recours ou que nous citerons :

Adam, Paul : *Chair molle* (1885)
 Bonnetain, Paul : *Charlot s'amuse* (1883)
 Céard, Henry : *Une belle journée* (1881)
 Fèvre, Henri et Louis Desprez : *Autour d'un clocher* (1884)
 Hennique, Léon : *Benjamin Rozes* (1881)
 Huysmans : *A vau-l'eau* (1882) ; *A rebours* (1884) ; *Là-Bas* (1891)
 Margueritte, Paul : *Tous quatre* (1885)
 Mirbeau, Octave : *Le Calvaire* (1887) ; *L'Abbé Jules* (1888) ; *Sébastien Roch* (1890)
 Rosny, J.H. : *Le Termite : roman de mœurs littéraires* (1890)

Il s'agit là d'une liste indicative ; nous aurons l'occasion de citer d'autres œuvres de la seconde génération naturaliste. Le corpus en question est certes limité, en général à un ouvrage de chacun des membres de notre cinquième colonne, mais il est dans l'ensemble très représentatif du courant des jeunes auteurs influencés par le naturalisme de Zola. On pourrait évidemment étendre le corpus à d'autres œuvres, voire même à d'autres auteurs (je pense en particulier aux représentants du naturalisme belge, Camille Lemonnier, Henri Nizet ou encore Jean-François Elslander), mais là n'est pas la question. Les romans cités ci-dessus (et certains d'entre eux plus particulièrement) vont avant tout servir une démonstration : nous allons identifier la texture parodique qui caractérise certaines œuvres de fin de naturalisme. Comme je l'ai déjà dit, les œuvres mentionnées ne sont pas des parodies à part entière ; elles ne renvoient pas ou rarement à un hypotexte précis. Mais je vais argumenter qu'elles ont une dimension parodique, que certains passages requièrent une interprétation parodique. L'auto-parodie est alors une auto-parodie de genre ; c'est le naturalisme qui est remis en cause à un plus ou moins grand degré et comme pour toutes les parodies de genre, la parodie est beaucoup plus glissante. Elle fonctionne comme une grille de lecture. Et cette grille, dont nous allons nous efforcer de démonter les mécanismes tout au long de cette troisième partie, peut être appliquée à d'autres ouvrages que ceux qui forment mon corpus. Je pense cependant que ces ouvrages constituent des échantillons suffisamment variés et nombreux pour légitimer la démonstration, la méthode de lecture.

A travers cette approche, je vais d'une certaine façon chercher à approfondir, systématiser, théoriser les intuitions de nombreux commentateurs. Il n'est en effet pas rare de lire que les textes de tel ou tel naturaliste de la deuxième génération est «proche de la parodie» ou «peut se lire comme une parodie». Pour David Baguley, ces écrivains «seized

upon the tendency to scandalise to such a degree that their works, by over-systematically exploiting naturalist themes, already read like parodies of the genre».¹ Dans l'article intitulé «L'accident de M. Hennique», Monique Bablon-Dubreuil, sans d'ailleurs préciser de quelle parodie il s'agit, commente *Benjamin Rozes* par les termes suivants : «C'est de la **parodie** que relève le récit des malaises de l'homme en mal de ver».² Parodie de quoi ? Quel est l'hypotexte ou l'hypogénre ? Nous allons démontrer que le texte en question possède bel et bien une dimension parodique, que la parodie a pour hypogénre le genre naturaliste, et nous allons «mettre à nu», pour employer la terminologie formaliste, les différents procédés parodiques. C.G. Shenton a vu dans *A vau-l'eau*, à juste raison, «a farcical application of the naturalist-realist manner» et «a stylization of the naturalist vision itself».³ Christopher Lloyd parle, à propos du même roman, d'une «sorte d'exploration ironique des limites de l'écriture naturaliste», ce qui revient à parler de parodie du genre naturaliste.⁴ Sylvie Thorel-Cailleteau commente les *topoi* de la seconde génération naturaliste de la façon suivante : «S'approchant de l'idéal du livre sur rien, les naturalistes en viennent à cultiver des terres pour le moins arides et à traiter des sujets pour le moins étroits [...] Le choix de tels sujets conduit assez logiquement ceux qui les pratiquent aux confins de la **parodie**, plaisante ou sombre [...]», etc.⁵ Il est d'ailleurs particulièrement intéressant de relever le terme «parodie» chez Sylvie Thorel-Cailleteau dont l'ouvrage, *La Tentation du livre sur rien : Naturalisme et Décadence*, se donne pour but de mettre au jour la filiation, la continuité logique entre naturalisme et décadence. Elle choisit de voir dans les excès thématiques des jeunes «naturalistes» (qui ressemblent fort à ceux qui forment notre cinquième colonne naturaliste) les ferments de la décadence et de la modernité. Elle parle alors de «naturalisme aigu». Ces mêmes excès, nous allons les interpréter comme des procédés de surcodage parodique.

Et nous pourrions multiplier les exemples où le terme «parodie» fait surface en référence aux textes des «jeunes naturalistes». Notre but est donc de confirmer, d'étayer et de généraliser cette idée – appliquée selon les commentateurs à un ou plusieurs romans – par une définition précise de la «parodie» et ses modalités. Cette notion de parodie, ou

¹ David Baguley, *Naturalist Fiction : The Entropic Vision*, p. 182.

² Monique Bablon-Dubreuil, «L'accident de M. Hennique», *Les Cahiers Naturalistes*, 71 (1997), p. 45.

³ C.G. Shenton, «A vau-l'eau : A Naturalist Sotie», *The Modern Language Review*, 72 (1977), p. 300 et 303.

⁴ Christopher Lloyd, «A vau-l'eau : le monde indigeste du naturalisme», *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, 71 (1980), p. 45.

⁵ Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien : Naturalisme et Décadence* (Mont-de-Marsan : Editions InterUniversitaires, 1994), pp. 225-226.

d'auto-parodie, permettra alors de tisser une toile de fond qui éclairera d'une lumière commune toute une partie de la littérature naturaliste.

Une parenthèse s'impose toutefois ici : il serait erroné de prétendre que notre cinquième colonne a la prérogative des procédés textuels «modernes» que nous allons analyser dans cette partie (surcodage, mise en abyme, réflexivité, métatextualité métacritique, etc.). Le naturalisme zolien détourné, argumenterons-nous, par les textes de la seconde génération d'écrivains naturalistes, a par exemple lui aussi recours à la mise en abyme, à de multiples jeux de miroirs.⁶ Mais ces jeux de miroirs ne remettent pas nécessairement en question le naturalisme ; ils ne présentent que rarement un danger pour la mimésis. Si le texte zolien met beaucoup en abyme, il ne se met que rarement lui-même en abyme. Voici pourtant quelques unes des mises en abyme les plus subversives : *Nana* contient par exemple en son cœur l'essence de son propre texte ; le texte est doublement présent et l'on peut soupçonner que *Nana* lit pour ainsi dire le récit de sa vie écrit par Zola dans ce qui constitue une mise en abyme proleptique assez vertigineuse :

Elle avait lu dans la journée un roman qui avait fait grand bruit, l'histoire d'une fille ; et elle se révoltait, elle disait que tout cela était faux, témoignant d'ailleurs une répugnance indignée contre cette littérature immonde, dont la prétention était de rendre la nature ; comme si l'on pouvait tout montrer ! comme si un roman ne devait pas être écrit pour passer une heure agréable !⁷

C'est le naturalisme tout entier qui est ici saisi, mis à distance et intégré dans sa propre trame. Par une sorte de rebond ironique, le lecteur est amené à s'interroger lui aussi sur le naturalisme, ce mouvement «dont la prétention est de rendre la nature», et sur le roman *Nana*. Un tel procédé parodique attire l'attention sur la nature du texte, sur sa littérarité et a pour conséquence de le «dénaturaliser». La représentation de la «réalité» se fêle en cet endroit du texte.

Le Docteur Pascal peut quant à lui être considéré comme un méta-roman, un roman prenant pour objet d'autres romans ; il procède d'une mise en abyme globale où viennent se fondre tous les personnages des *Rougon-Macquart*. Comme le souligne Henri Mitterand, il s'agit là d'un «dispositif neuf ou assez rare, pour l'époque, d'autant plus qu'il

⁶ Voir l'article de Robert Lethbridge, «Le miroir et ses textes», *Les Cahiers Naturalistes*, 67 (1993), pp. 157-167 ; Chantal Pierre-Gnassounou, *Zola : les fortunes de la fiction* (Paris : Nathan, 1999).

⁷ *Nana*, éd. Colette Becker, p. 272 ; Lucien Dällenbach, «L'œuvre dans l'œuvre chez Zola», in *Le Naturalisme* (Paris : Union Générale d'Éditions, 10/18, 1978), pp. 125-139.

amalgame un traitement particulier de l' 'intertextualité' et une annonce des 'mises en abyme' modernes». ⁸ *Le Docteur Pascal* fonctionne comme la plus grande des poupées russes, celle qui renferme toutes les autres. Or, ces stratégies, qui «font plutôt penser aux recherches du roman moderne, voire postmoderne, qu'au discours naturaliste», minent (en mimant) le texte naturaliste, et nuisent à ses aspirations mimétiques en le désignant comme littérature. ⁹ Le docteur Pascal peut ironiquement être perçu comme un romancier naturaliste, les échos autobiographiques ne font que renforcer cette idée. Ses archives et fiches renvoient aux dossiers préparatoires chers à Zola. Toute une méthode de documentation naturaliste est indirectement exposée, commentée dans les limites du texte. Zola a certes recours à ces dossiers comme garants d'authenticité. Mais il s'agit là d'une arme à double tranchant : ce genre de «mirage sémiotique» ¹⁰ pourrait en effet être interprété comme une parodie des procédés et thèmes naturalistes. C'est sans doute l'exemple de mise en abyme le plus extrême et le plus frappant dans l'œuvre zolienne et le fait que le roman en question vienne clore la série est particulièrement significatif : plus ou moins inconsciemment, Zola assène le coup de grâce au naturalisme. Zola n'a jamais théorisé ce type de stratégie textuelle et heureusement car, comme le fait remarquer Henri Mitterand, «le Naturalisme, comme discours esthétique, en aurait souffert, jusqu'à l'implosion, dans la découverte de son propre paradoxe». ¹¹ La mise en abyme de la série est auto-destructrice, elle fonctionne un peu, même si telle n'est pas l'intention de l'auteur, comme une tentative de sabotage du discours naturaliste.

Les procédés de ce genre sont donc présents dans les textes de première génération naturaliste ; mais ils sont généralement plus discrets, disséminés et généralement désamorcés par le caractère encyclopédique des œuvres. Comme le dit Lucien Dällenbach, le roman zolien marque une nette préférence pour «les mises en abyme aptes à restreindre le pluriel du texte : les modèles réduits». ¹² Pour en revenir à notre parenthèse, il ne saurait donc être question de vouloir *découvrir* à tout prix certaines stratégies parodiques subversives et modernes dans les textes de la seconde génération d'écrivains naturalistes. Mais elles sont utilisées de manière massive et généralisée par les «jeunes naturalistes» ;

⁸ Henri Mitterand, *L'Illusion réaliste : de Balzac à Zola* (Paris : Presses Universitaires de France, 1994), p. 146.

⁹ *Ibid.*, p. 115.

¹⁰ *Ibid.*, p. 148.

¹¹ *Ibid.*, p. 118.

¹² Lucien Dällenbach, «L'œuvre dans l'œuvre chez Zola», p. 132.

elles constituent un paramètre commun aux différents textes de la seconde génération d'écrivains naturalistes et fournissent ainsi une approche enrichissante.

La différence entre les deux types de textes naturalistes (première et seconde génération) réside donc essentiellement dans un degré d'*intensité* et de *visibilité* de certaines stratégies textuelles : comme nous le verrons, l'outrance, la surenchère, est appliquée à la fois aux thèmes et procédés. Non seulement ces stratégies textuelles sont employées systématiquement, mais elles attirent d'autant plus l'attention que, parallèlement, l'intrigue perd de son importance. Elles sont à la fois plus nombreuses et plus repérables. Les textes sont ponctués, rythmés par différents procédés de surcodage et autres mises en abyme qui viennent s'étaler au premier plan, à la vue du lecteur. Le texte *naturaliste* de la cinquième colonne aime à exhiber sa littérarité.

Ces notions d'intensité et de visibilité rendent la frontière entre les deux tendances «naturalistes» – c'est-à-dire, d'une certaine façon, entre le naturalisme et sa parodie –, particulièrement poreuse et fragile. Les contours sont mal délimités. Le naturalisme est par essence un genre qui flirte avec les limites, avec l'excès ; il tend vers sa propre parodie. Comme le remarque Sylvie Thorel-Cailleteau, «l'esthétique naturaliste se caractérise [...] par une ambiguïté constitutive, en ce sens qu'elle repose sur un jeu de variations, parfois vertigineux, sur la limite, et que par conséquent elle confine toujours à son propre évanouissement».¹³ Les meilleures illustrations du genre ne sont pas loin de sa parodie et grâce à un jeu ambivalent, les textes de la cinquième colonne sont en oscillation permanente entre le naturalisme et sa parodie.

2. Auto-parodie

Nous allons dégager du corpus deux formes d'auto-parodies, une particulière et une générale, qui, dans certains textes, viennent se confondre. L'auto-parodiste procédera à :

- une parodie du genre naturaliste (excès thématiques et autres modes de surcodage)

et / ou à :

- une parodie de l'acte d'écriture (mise en abyme, écriture réflexive).

¹³ *La Tentation du livre sur rien*, p. 463.

Cette seconde forme de parodie métafictionnelle opère à un niveau plus général ; elle vient offrir un miroir à la fiction ; il s'agit d'une auto-parodie ultime, d'une métafiction «fondamentale» qui fournit un commentaire non sur un genre littéraire précis mais sur la nature même de la littérature, de la fiction. Comme nous le verrons, ce type d'auto-parodie acquiert une signification toute particulière dans le cadre d'un débat sur la définition et la représentation de la réalité. La pratique de l'écriture réflexive est un symptôme de modernité ; son usage systématique renvoie même aux recherches du roman postmoderne (le roman d'Italo Calvino, *If on a Winter's Night a Traveller*, avec ses enchâssements à répétition et ses jeux de miroirs vertigineux, en donne un exemple parfait). Sans atteindre les extrêmes de ces pièges sémiotiques, de nombreux textes de la seconde génération naturaliste se font réflexifs : le personnage principal est par exemple souvent un écrivain qui fait part de ses considérations esthétiques et se livre à une critique en bonne et due forme de tel ou tel courant littéraire, le naturalisme occupant une place de choix (voir *Tous Quatre*, *Le Termite*, *Là-Bas*...). Comme nous l'avons déjà souligné, les recherches (interrogations) sur le roman naturaliste débouchent parfois sur des recherches sur le roman tout court, et ce processus critique est intégré dans la trame narrative. La parodie de l'acte d'écriture ou l'éveil aux ruses de la littérarité, est la continuation logique, à un degré supérieur, de la parodie du genre naturaliste, et les deux sont d'ailleurs parfois indissociables. Il est toutefois nécessaire de préciser que les stratégies employées pour explorer les limites du genre naturaliste seront très variables sur l'échelle de la subversion. La seconde forme d'auto-parodie, plus porteuse de modernité, d'éléments novateurs susceptibles de participer à l'évolution du genre, est aussi la plus rare. La critique du mythe de la représentation de la réalité dans l'art est donc abordée par des voies plus ou moins détournées et l'auto-parodie ne deviendra le vecteur d'une réflexion sur l'écriture, la littérarité que pour peu d'écrivains de la cinquième colonne.

En ce qui concerne les outils théoriques qui vont nous servir pour cette analyse, nous allons mettre en œuvre dans cette partie la deuxième branche de notre théorie de la parodicité proposée précédemment : la parodicité conditionnelle. En effet, loin d'être évidente, loin de faire partie d'un contrat de lecture «obligatoire» (au sens que Riffaterre donne à cet adjectif) – comme les parodies de réception du naturalisme, qui exhibaient leur parodicité dès le titre – l'auto-parodie naturaliste est une grille de lecture particulièrement glissante. Une bonne raison à cela : elle porte comme nous l'avons déjà dit sur un genre et non sur une œuvre précise. Soit la définition PB de la parodicité conditionnelle :

PB (parodie conditionnelle) = toute transformation ou imitation animée d'un effet comique (même minimal) et **animée ou non** d'une intention (de l'auteur) qui affecte un texte ou un genre donné.

Nous allons reprendre cette définition en réduisant la cible à un genre donné : le naturalisme. Comme il s'agit d'auto-parodie, il est d'autre part nécessaire de re-préciser que les parodistes en question portent l'étiquette «naturaliste» (et se réclament parfois de l'école naturaliste) ou ont été très influencés, à un moment ou à un autre de leur carrière, par le naturalisme et que leurs textes possèdent à un plus ou moins grand degré des éléments naturalistes. Cette auto-parodie naturaliste va donc rester en grande partie naturaliste (nous parlons de parodie interne) ou posséder du moins de nombreuses caractéristiques propres au discours naturaliste.

En ce qui concerne la nature de l'auto-parodie, elle va conserver les propriétés de la parodie et va même en intensifier certaines : encore plus que la parodie, l'auto-parodie attire l'attention sur l'acte d'écriture et sur la littérarité du texte. Margaret Rose souligne cette spécificité de l'auto-parodie :

It is in self-parody that the meta-fictional character of general parody is most clearly to be seen and the locus of a hermeneutics of fiction established. The general function of parody, of analysing the nature of fiction from within fiction, is spotlighted in the refunctioning of an author's own work¹⁴ in the self-parody. In the mimicry of his own style the author provides a commentary to the essential features of his writing as well as to the nature of fiction as a creation – or «product» – of the writer : self-parody (like the play-within-the-play) both mirrors and questions the act of creating fictional worlds.¹⁵

Dans notre cas, l'auto-parodie est d'autre part conditionnelle ou potentielle, c'est-à-dire qu'elle dépend de l'activité herméneutique du lecteur plus que de l'intention de l'auteur ; elle est une approche textuelle possible, un choix d'interprétation. L'intention (parodique) de l'auteur n'est pas exclue mais elle est plus ou moins incertaine, indécidable. Nous adoptons donc là une approche phénoménologique de l'acte de parodie ; la dimension pragmatique l'emporte de loin sur la dimension structurelle. La parodicité, au lieu d'être massive et déclarée (comme pour les parodies de réception P1) est officieuse et potentielle. Comme je l'ai déjà mentionné dans le chapitre consacré à la parodicité, le processus de parodisation de textes semble être plus ou moins légitime selon l'amplitude et la vraisemblance des signaux parodiques potentiels. Or, le terme «parodie», plus ou moins

¹⁴ Son propre **genre**, dans le cas qui nous intéresse.

¹⁵ Margaret A. Rose, *Parody // Meta-Fiction*, p. 101.

justifié, revient plusieurs fois sous la plume des commentateurs de certains textes du corpus, ce qui semble encourager une lecture parodique. N'oublions pas non plus d'autre part, comme le fait remarquer Bakhtine, que le degré de parodisation d'un texte est très variable et aléatoire selon les âges, d'où la difficulté à déceler le caractère parodique d'une œuvre.¹⁶ Bakhtine souligne aussi la fragilité de la dimension parodique de certains textes (antiques ou médiévaux) dans «De la préhistoire du discours romanesque» :

Dans son ensemble, *Virgilius Grammaticus* se présente comme une superbe et fine parodie des idées formelles et grammaticales de la fin de l'Antiquité [...]. Il est intéressant de constater que nombre de médiévistes paraissent considérer ce traité de grammaire comme un texte vraiment sérieux ! Même de nos jours, les chercheurs sont loin d'être unanimes à en déceler le caractère parodique. C'est une preuve supplémentaire de la fragilité des frontières entre la parole directe et la parole parodiquement réfractante, dans la littérature médiévale.¹⁷

La parodicité conditionnelle contient précisément cette incertitude, cette impossibilité à déterminer s'il s'agit d'une «parole directe» ou d'une «parole parodiquement réfractante» et elle naît du choix de cette dernière possibilité. Même si la distance temporelle est considérablement moindre et le contexte bien mieux connu que celui du Moyen Âge, nous nous trouvons dans une situation semblable à celle décrite par Bakhtine : la limite entre parodie et non parodie est floue dans de nombreux textes de la seconde génération naturaliste, et nous choisissons de voir dans certains passages une dimension parodique ou une «parole parodiquement réfractante» pour reprendre l'expression de Bakhtine.

S'il condamne tout surcodage idéologique, c'est-à-dire toute lecture qui viendrait s'imposer au texte, le forcer, Bakhtine fournit un argument de poids en faveur d'une lecture parodique en avançant que le discours peut «résonner» de façons différentes. Le texte peut ainsi être activé, accentué parodiquement :

Dans les réaccentuations de cet ordre, il n'y a pas violation brutale de la volonté de l'auteur. On peut dire que le processus a lieu *dans la représentation même*, et non plus seulement dans les conditions nouvelles de la perception. Celles-ci n'ont fait qu'actualiser les virtualités de la représentation, qui s'y trouvaient déjà (il est vrai qu'elles en ont affaibli d'autres). On peut à bon droit affirmer que la représentation se trouve, dans un certain sens, mieux comprise et mieux sentie qu'auparavant. En tout cas, une certaine incompréhension s'associe ici à une compréhension neuve et plus profonde.¹⁸

¹⁶ Voir «Du discours romanesque», in *Esthétique et théorie du roman*, p. 225.

¹⁷ «De la préhistoire du discours romanesque», in *Esthétique et théorie du roman*, p. 429.

¹⁸ «Du discours romanesque», in *Esthétique et théorie du roman*, p. 231.

C'est précisément ce que nous nous proposons de faire dans cette troisième et dernière partie : la lecture parodique va permettre d'activer, d'actualiser, les potentialités auto-parodiques qui se trouvent au cœur d'un certain discours naturaliste. La parodisation, loin d'être un détournement, devient un mode de représentation.

Nous allons maintenant passer à l'analyse détaillée de cette dimension auto-parodique et, pour ce faire, identifier les principales stratégies auto-parodiques. La stratégie sur laquelle nous allons tout d'abord nous pencher est aussi la plus répandue dans notre corpus : le surcodage.

CHAPITRE VIII : DÉNUDATION ET SURCODAGE DES PROCÉDÉS NATURALISTES

Il s'agit d'un procédé parodique essentiel au renouvellement des formes littéraires qui a été mis en évidence par les Formalistes russes.¹ Il est précédé par l'opération de «dénudation» et opère lors de l'usure d'un genre : les codes et thèmes qui régissent le genre, naturaliste en l'occurrence, deviennent de plus en plus identifiables et apparents. Et, comme le dit Laurent Jenny, «Tout genre dépassé n'apparaît-il pas automatiquement comme surcodé pour la simple raison que son codage devient apparent ?».² Les textes de la seconde génération naturaliste fonctionnent ainsi comme des signes de dépassement, d'usure du genre. La parodie sert en quelque sorte de révélateur : le procédé se désigne comme tel et se fige en stéréotype. Les paramètres génériques vont être identifiés, exhibés. Certains motifs, certaines combinaisons récurrentes qui constituent les ingrédients de base du genre naturaliste vont être repris par les naturalistes de la seconde génération et exagérés, poussés à l'extrême, ils vont être *surcodés*. La parodie ou l'auto-parodie peut ainsi prendre la forme d'un surcodage, d'un traitement caricatural des thèmes et procédés naturalistes. Dans notre cas, le surcodage sera essentiellement thématique (peut-être parce que l'essence de la littérature naturaliste réside avant tout dans le choix d'une thématique novatrice).

Le processus de mécanisation et surcodage pose une énigme générique intéressante : comment se fait-il qu'un texte qui parodie (ou surcode) le genre naturaliste puisse encore appartenir à ce même genre (nous parlons en effet de parodie interne) ? Tomachevski nous explique pourquoi en dépit du surcodage évident les œuvres ne changent pas de catégorie générique et gardent l'étiquette «naturaliste» : même si un genre subit une évolution, c'est-à-dire si les œuvres qui lui appartiennent se modifient sensiblement, son appellation se conserve, du fait du «rattachement habituel des œuvres nouvelles aux genres déjà existants».³ Les textes de la seconde génération naturaliste sont les indicateurs d'une crise ou d'une évolution du genre naturaliste : ils «ressemblent» aux œuvres naturalistes de la première vague et en «diffèrent». Les traits fondamentaux du genre changent (ils deviennent surcodés), néanmoins, comme le souligne Tomachevski,

¹ Voir la partie consacrée aux Formalistes russes dans le chapitre sur la théorie de la parodie (Chapitre II, 2.1).

² Laurent Jenny, «La stratégie de la forme», *Poétique*, 27 (1976), p. 260.

³ Voir chapitre II, 2.1.

«l'appellation se conserve». Peut-être parce que la critique manque de distance pour apprécier la nature du changement, peut-être parce que les écrivains en question, du moins certains, continuent à se réclamer de l'esthétique naturaliste ; peut-être aussi parce que, dans l'ensemble les textes «ressemblent» davantage aux autres œuvres naturalistes qu'elles n'en «diffèrent». David Baguley suggère même que, d'une certaine façon, «the most excessive works become the best illustrations of the themes and patterns [of naturalist fiction]».⁴ Ces œuvres entretiennent donc une relation particulièrement ambivalente avec le genre naturaliste : à la fois «meilleures illustrations du genre» et surcodage du genre, elles ne cessent de flirter avec les limites.

Nous allons distinguer trois principaux motifs de surcodage ou surenchère thématique : 1) le comique-grotesque, 2) le choquant-pornographique, 3) l'absurde – ou l'absence d'intrigue poussée à l'extrême. Les frontières entre ces trois catégories seront d'ailleurs parfois très floues.

1. Le comique-grotesque

Le surcodage comico-grotesque peut provenir d'une trivialisation excessive de l'intrigue (les sujets «bas» sont à l'honneur) et / ou d'une surdétermination des personnages qui frôlent la caricature et se présentent comme d'éternelles victimes affectées de divers maux ou poursuivis par la malchance.

1.1 *Benjamin Rozes* ou l'histoire d'un ver

Le court roman de Léon Hennique (57 pages dans l'édition Kistemaeckers parue en 1882) est entièrement consacré au ver solitaire dont l'unique anti-héros, M. Benjamin Rozes, est affligé, sujet trivial s'il en est. Le ton, ironique, moqueur, est donné dès la première page :

Le jour où il s'aperçut de ce qui lui survenait, durant sa promenade habituelle, le long d'une petite source dont la voix était rieuse, presque à l'entrée d'un bois situé à une demi lieue du pays natal, M. Rozes, accroupi, déculotté, ancien notaire, se releva tout pâle.

La journée de juillet s'annonçait splendide ; mille fleurettes piquaient l'herbe ; un souffle parfumait la solitude, agitant les bosquets, courait sur les touffes d'orties. Des gueules-de-loup sauvages formaient un tas jaune. Dominant un coin

⁴ *Naturalist Fiction : The Entropic Vision*, p. 110.

d'éclaircie, un orme, les feuilles retroussées par une brise haute, semblait criblé de papillons verts.

– Diable ! murmura M. Rozes.

Deux loriots se mirent à siffler.

– Diable ! diable ! répéta M. Rozes.⁵

Le contraste entre l'atmosphère bucolique et la «colique» (si l'on excuse le mauvais jeu de mot) de M. Rozes est fortement ironique et met d'autant mieux en relief le comique grossier de la situation. Le bucolique est d'ailleurs, on peut le remarquer au passage, ironiquement dégradé : les fleurettes «piquent» l'herbe, verbe à double sens ; parmi les plantes mentionnées, on trouve au premier plan la peu sympathique ortie, et la gueule-de-loup ; «tas jaune», appliqué à des fleurs, est bien peu poétique, il en est de même pour l'orme qui semble «criblé». La nature est donc bien une nature typiquement naturaliste, c'est-à-dire hostile. Dans l'une des parodies de réception mentionnées au cours de notre deuxième partie, «Examen naturaliste, signé un Réaliste», ce stéréotype de la nature hostile est parfaitement mis à nu. Au cours du pseudo-examen pour écrivains naturalistes en herbe, le candidat est sommé de décrire un paysage à la manière naturaliste et l'on peut lire le dialogue suivant (que je me permets de citer de nouveau ici) :

Le candidat – Une vaste lande pelée avec quelques mauvaises herbes par-ci par-là, plantée de maigres arbres tout à fait rachitiques, dévorés par les poux et les chenilles et qui, de loin, représentent à peu près des poteaux télégraphiques.

L'examineur – Je vous donne une boule blanche pour cette excellente réponse ; on voit bien que vous avez exactement la notion naturaliste des champs, et que vous ne vous êtes pas laissé corrompre par ces écrivains qui ont inventé les bois touffus et les verts pâturages... comme si cela existait !⁶

La nature d'Hennique, tout comme celle du «candidat» ou naturaliste en herbe, lit comme un cliché, un stéréotype de «nature naturaliste», et acquiert de ce fait une dimension parodique.

Quant au personnage de Benjamin Rozes, si une certaine dignité et un certain respect étaient attachés à l'étiquette de «M. Rozes» et à sa profession d'«ancien notaire», ils sont vite démentis par les appositions intercalées entre les deux : «M. Rozes, accroupi, déculotté, ancien notaire». L'ordre dans lequel viennent les appositions est significatif : M.

⁵ *Benjamin Rozes* (Bruxelles : Kistemaekers, 1881).

⁶ Voir Appendice, p. 326.

Rozes fonctionnera et sera défini dans la suite du roman par sa position physique plutôt que sociale.

Tout le roman est parcouru par ce courant ironique. «M. Rozes» subit un processus de ridiculisation systématique. Le ver seul vient troubler sa médiocrité et se fait le révélateur et la «consécration» des «malheurs» (eux aussi médiocres) qui ont marqué son existence. Le beau passage fortement teinté d'ironie qui va suivre, sorte de monologue intérieur en style indirect libre, peut être lu comme un concentré de vie naturaliste ; médiocrité et échec en sont les notes dominantes :

Alors, il fut tout à fait malheureux, parcourut sa vie, enchaîna des mésaventures passées à des tourments véritables, s'entoura des cadavres de sa famille. Quand il faisait son droit, jadis, à la faculté de Douai, n'avait-il pas échoué une première fois à chacun de ses examens ? Une couturière, son unique passion d'étudiant, s'était jouée de lui pendant quinze mois, avait failli le cribler de dépenses. Son mariage, retardé par une entorse, lui revint en mémoire. Des saignements de nez avaient compromis son adolescence ; il était une victime des élections municipales. Certes ! le destin devait lui en vouloir, car aujourd'hui, malgré sa dette si largement payée à la souffrance commune, malgré les quelques infirmités inhérentes à l'âge mur, pour l'achever sans doute, voici qu'un tænia, non pas un tænia vulgaire, mais un bothriocéphale, s'occupait de le dévorer.⁷

L'énumération, l'accumulation contribuent à l'effet comique : amours malheureuses, échec, maladie, tous les ingrédients naturalistes sont présents, dans un désordre chronologique qui, en traduisant la succession des pensées et souvenirs de Benjamin Rozes, renforce le côté geignard et ridicule du personnage. L'ironie réside également pour une bonne part dans l'insistance sur le rang social du personnage et le contraste avec la nature de sa «maladie» :

Jamais, au grandissime jamais, dans le pays, jusqu'à ce jour, un ver solitaire n'avait osé s'attaquer à un homme considérable et considéré comme l'était M. Rozes. Pourquoi donc une pareille violation de territoire ?⁸

L'ironie et le comique s'infiltrèrent à tous les niveaux : l'affirmation sans appel du début est fortement atténuée par la précision géographique «dans le pays», qui est à prendre au sens restreint de «dans la localité». «Territoire» a une résonance particulièrement comique du fait de son surcodage : le terme peut en effet renvoyer à la fois au «pays» en question et, en tant qu'euphémisme, aux intestins de M. Rozes. Autre élément comique : le ver est personnifié et devient pour ainsi dire le véritable héros du roman, espèce de monstre mythique que M. Rozes va devoir affronter et combattre.

⁷ *Ibid.*, pp. 14-15.

⁸ *Ibid.*, p. 18.

Les dialogues prennent parfois une tournure grotesque et quasi surréelle du fait de la «banalisation» du ver : le docteur Pédoussault, consulté par Benjamin Rozes – et au moment où ce dernier se retire – en parle à peu près comme d'un chapeau :

- Vous avez votre morceau de ver ?
- Oui, dans mon mouchoir.⁹

Souvent, le comique n'est pas éloigné du scatologique. Le ver est complaisamment décrit et exhibé et il est le sujet de plaisanteries assez «grasses» :

Et il prit son mouchoir, l'étala encore, mais cette fois très complaisamment, avec l'arrière-satisfaction d'effrayer sa femme et l'âcre plaisir d'un malade déjà ancien, qui peut toucher sa maladie du doigt.

- Tiens ! s'écria-t-elle, on dirait du macaroni.

Cette manière d'envisager son tænia blessa M. Rozes.¹⁰

Et le fameux tænia vient ironiquement et non sans peine prendre place dans un pot de confitures, permettant ainsi à M. Rozes de remporter sa première bataille :

La face attentive, déjà penché au-dessus du pot de confitures, avec adresse, il s'occupait à faire glisser hors de son mouchoir le morceau de tænia. Celui-ci résistait, presque sec, à cause de la chaleur ; mais la persévérance du notaire en eut raison, et il tomba dans le liquide en un petit paquet qui fit sauter des gouttes.¹¹

Le souci du détail est naturaliste et Hennique n'en épargne aucun au lecteur. Et l'on pourrait multiplier les citations de ce type (voir notamment les descriptions de M. Rozes à la recherche de la tête de son ver dans la chaise percée...), où la dimension scatologique est indissociable de la dimension comique – Deffoux et Zavie n'hésitent d'ailleurs pas à parler de «scatologie humoristique».¹²

Le frère de Benjamin Rozes lui rend visite, et devant l'impuissance du docteur Pédoussault à le guérir, l'emmène à Paris. Le roman s'achève d'une façon très sobre et sommaire – qui contraste avec les descriptions précédentes – par les lignes suivantes :

Trois décoctions de racine de grenadier guérèrent M. Rozes.

Il ne salue plus Pédoussault.¹³

On ne peut d'ailleurs s'empêcher de penser que *Les Délivrescences d'Adoré Floupette* de Beauclerc et Vicaire font ironiquement allusion à Benjamin Rozes à travers les « vers » suivants :

⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 21-22.

¹¹ *Ibid.*, p. 24.

¹² Léon Deffoux et Emile Zavie, *Le Groupe de Médan* (Paris : Payot, 1920), p. 140.

¹³ *Benjamin Rozes*, p. 57.

Les tœnias
Que tu nias
Traîtreusement s'en sont allés.¹⁴

Quoi qu'il en soit, on ne peut s'y tromper : ce court roman est plus comique que naturaliste ; Charles Beuchat parle même de «conte comique et fantaisiste».¹⁵ Alors, s'agit-il d'une farce d'Hennique ? Huysmans ne s'y était pas trompé qui croyait déceler dans *Benjamin Rozes* un «inquiétant rire silencieux en coin».¹⁶ «Inquiétant» car dangereux en 1881 – date à laquelle le naturalisme est en plein triomphe – pour le discours esthétique prôné par Zola. Et l'on peut d'ailleurs se demander avec Michel Raimond si Hennique, qui s'est très vite retiré et a vécu en marge de la vie littéraire, a «jamais pris très au sérieux les affirmations du maître».¹⁷ *La Dévouée*, paru en 1878 chez Charpentier, ne devait d'ailleurs pas susciter le soutien inconditionnel de Zola, du fait de son «sujet exceptionnel». D'autre part, Hennique n'avait-il pas fait preuve d'une «dangereuse» propension – c'est-à-dire dangereuse pour le naturalisme – à la parodie ? *Les Hauts-faits de M. de Ponthau* (1880) est qualifié par l'auteur lui-même de «plaisanterie romantique sur le romantisme». Il dit dans la préface de l'ouvrage qu'il a voulu «montrer de l'imagination, combattre et blaguer une école, avec son vernis et la pointe émoussée de ses propres armes».¹⁸ Or, on ne peut s'empêcher de penser qu'Hennique a renouvelé la plaisanterie, une «plaisanterie naturaliste sur le naturalisme», en prenant pour cible l'école naturaliste, qu'il «combat et blague avec ses propres armes».

Le roman tout entier, réduit à la thématique du ver solitaire, semble relever de la surenchère comique. Hennique ne fait-il pas plus ou moins consciemment la démonstration du ridicule de la méthode naturaliste lorsqu'elle se concentre sur des sujets aussi triviaux et restreints ? On peut d'ailleurs interpréter l'exposé médical du docteur sur le tœnia comme une parodie ponctuelle, précise des prétentions scientifiques du naturalisme :

Mais bientôt, pareil à un écolier sûr d'une leçon, il s'emballa :

- le bothriocéphale est le plus souvent de couleur grise. Il est plus mince, plus large, à anneaux moins longs que le *tœnia vulgaris*. Sa tête n'est pas plus volumineuse, mais elle a la forme plus ovoïde [...]

Pédoussault était lancé, il ne s'arrêta point ;

- Le corps du bothriocéphale se compose d'anneaux courts, comme j'ai eu l'honneur de vous l'affirmer. Ces anneaux n'ont pas de pore latéral, mais un

¹⁴ *Les Délivrescences d'Adoré Floupette* [1885] (Paris : Nizet, 1984), p. 65.

¹⁵ Charles Beuchat, *Histoire du naturalisme français*, 2 vols (Paris : Corrêa, 1949), vol. 2, p. 134.

¹⁶ Cité par Michel Raimond, *La Crise du roman*, p. 28.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Cité par René Dumesnil, *Le Réalisme et le Naturalisme* (Paris : del Duca de Gigord, 1955), p. 367.

pore facial, ou sorte de fossette au centre de laquelle un petit dard, une épine conduit à l'oviducte.¹⁹

Le vecteur de ce discours scientifique, médical (termes techniques, latins, etc.) est ridiculisé : le docteur est comparé à un écolier ânonnant une leçon ; il est pompeux et emphatique («j'ai eu l'honneur de vous l'affirmer»). Son discours, et tous les discours de ce genre, seront eux aussi par conséquent, ou par contamination, ridiculisés. Or, le discours naturaliste est généralement friand de ces «fiches médicales», de ces détails scientifiques qui contribuent, selon ses adeptes, à l'illusion du réel. C'est cette dimension du discours naturaliste qui est ici prise pour cible et ridiculisée par Hennique.

Le fait que le roman porte la mention générique «roman naturaliste» (dans la seconde édition seulement, parue en 1882 chez Kistemaeckers) prend donc une résonance d'autant plus ironique. Cela renforce aussi l'idée que les romans censés être les meilleures illustrations du genre sont également les plus proches de la parodie. Dans la première édition, en 1881, *Benjamin Rozes*, qualifié de «nouvelle», est accompagné d'une autre nouvelle, *Les Funérailles de Francine Cloarec*, consacrée à l'enterrement d'une jeune Bretonne. L'association des deux a pour effet de mettre en relief les éléments grinçants qui ponctuent la nouvelle la plus naturaliste (*Les Funérailles*) ; tout au long de *Benjamin Rozes*, le lecteur a appris à détecter le comique incongru et les éléments ne manquent pas dans *Les Funérailles de Francine Cloarec* : le serin qui chante mal à propos et de manière persistante ; le chapeau du cocher qui a «des oscillations comiques», etc. Par contamination, *Les Funérailles de Francine Cloarec*, prend une tonalité plus ironique que si la nouvelle était lue séparément.

Or, le naturalisme ne peut guère se permettre d'adopter un ton ironique, d'incorporer toute une dimension comique dans ses œuvres sous peine d'imploser. L'ironie, le comique, lorsqu'ils sont omniprésents dans la trame narrative, minent l'illusion mimétique, l'illusion réaliste. Ils attaquent indirectement mais sûrement l'esthétique naturaliste. *Benjamin Rozes* est à lire comme un symptôme précoce que le naturalisme est atteint lui aussi affecté d'un ver (pas si solitaire que ça...) qui vient le miner de l'intérieur.

¹⁹ *Benjamin Rozes*, pp. 9-10.

1.2 *A vau-l'eau* ou l'odyssée naturaliste de M. Folantin

M. Folantin est bel est bien le digne frère «naturaliste» de Benjamin Rozes. Publié un an après le roman de Hennique, *A vau-l'eau* est imprégné de la même tonalité ironique et grinçante, du même comique grotesque. Les mésaventures de M. Folantin sont presque aussi ridicules et pathétiques que celles du notaire. Tout comme Hennique, Huysmans flirte ici avec la caricature, voire la farce, genres qui ne font pas très bon ménage avec le naturalisme dans la mesure où ils nuisent à l'illusion réaliste.

M. Folantin est accablé de malheurs et l'accumulation vient bien vite créer un effet comique :

Les pieds gelés, comprimés dans des bottines racornies par l'ondée et par les flaques, le crâne chauffé à blanc par le bec de gaz qui sifflait au-dessus de sa tête, M. Folantin avait à peine mangé et maintenant la guigne ne le lâchait point ; son feu hésitait, sa lampe charbonnait, son tabac était humide et s'éteignait, mouillant le papier à cigarette de jus jaune.²⁰

Cela sans parler des terribles épreuves qui attendent son estomac dans les gargotes du VI^e. Et le comique s'infiltré à tous les niveaux : la fiche naturaliste ou le «livret de famille naturaliste» de M. Folantin est apparemment bien en règle (enfance qui «n'avait pas été des plus prospères», jeune orphelin, mère qui se saigne aux quatre veines, etc.) mais le récit de la naissance de M. Folantin vient contaminer, teinter de comique, la toile de fond naturaliste :

Une tante qui, sans être sage-femme, était experte à ce genre d'ouvrage dépota l'enfant, le débarbouilla avec du beurre et, par économie, lui poudra les cuisses, en guise de lypocode, avec de la farine râclée sur la croûte d'un pain. – Tu vois, mon garçon, que ta naissance fut humble, disait la tante Eudore, qui l'avait mis au courant de ces petits détails, et Jean n'osait espérer déjà, pour plus tard, un certain bien-être.²¹

Le traitement infligé au jeune Folantin (ou à ses cuisses...) est irrésistiblement grotesque, ridicule et donc comique. Or, cet extrait est particulièrement significatif : il y a récupération du «petit détail», du «petit fait vrai» naturaliste au profit du comique et de l'ironie ; il y a *récupération, parodie, de l'idéologie et du genre naturaliste* au sens où la méthode naturaliste est détournée de son but originel qui est la représentation ou l'illusion de la

²⁰ *A vau-l'eau*, in *Œuvres complètes*, vol. 5 (Paris : Crès, 1928), p. 11.

²¹ *Ibid.*, p. 12.

réalité. Les détails précis fournis dans l'extrait sont surcodés comiquement, c'est-à-dire mis au service du comique et non de la mimésis, et il en est de même tout au long du roman : c'est à ce niveau que se produit la subversion du genre naturaliste. A propos de cet usage du détail, C.G. Shenton parle à juste raison de «parody of the naturalist method».²² Le document humain devient dans *A vau-l'eau* document comique.

Outre le souci du détail, une autre composante de la méthode naturaliste est détournée (parodiée) : le rôle de la physiologie dans le discours naturaliste. Dans *A vau-l'eau*, la dimension physiologique est omniprésente, mais elle est non motivée ; elle est complètement détachée de la théorie de l'hérédité et ne sert pas de démonstration, elle n'explique pas les passions ou détraquements nerveux du personnage. D'une certaine façon, elle tourne à vide et se suffit à elle-même ; la physiologie est réduite à sa plus simple et médiocre expression : le système digestif de M. Folantin. Cette réduction comique du rôle que la physiologie joue habituellement dans le discours naturaliste ne peut manquer d'être perçue comme une forme de surcodage, de détournement de la méthode naturaliste.

Les éléments «naturalistes» d'*A vau-l'eau* (petit fait vrai, document humain, dimension physiologique) sont donc déterminés comiquement et apparaissent par là même comme surcodés. Le naturalisme est trop présent, à la fois trop visible et risible ; M. Folantin lui-même n'est-il pas, fort ironiquement, un adepte du roman naturaliste :

Il n'aimait ni les romans de cape et d'épées, ni les romans d'aventure ; d'un autre côté, il abominait les bouillons de veau des Cherbuliez et des Feuillet ; il ne s'attachait qu'aux choses de la vie réelle ; aussi sa bibliothèque était restreinte, cinquante volumes en tout, qu'il savait par cœur.²³

Le naturalisme n'est pas explicitement nommé, mais c'est bien de lui qu'il s'agit. Clin d'œil culinaire mis à part, la mise en abyme a pour effet d'attirer par rebond l'attention du lecteur sur la généricité du texte qu'il est en train de lire. Elle permet également au lecteur – et c'est là où intervient l'effet comique – de se représenter M. Folantin en train de lire ses propres aventures.

A vau-l'eau est un exemple parfait d'auto-parodie naturaliste, de subversion du genre naturaliste venue de l'intérieur. Si l'on adopte la terminologie bakhtinienne, on pourrait dire qu'*A vau-l'eau* procède à une stylisation parodique du discours naturaliste. Il y a «conflit livré à l'intérieur [du] discours» entre deux types de discours, le discours

²² «*A vau-l'eau* : A Naturalist Sotie», p. 304.

²³ *A vau-l'eau*, p. 37.

naturaliste et le discours comique.²⁴ C'est en quelque sorte la crédibilité de l'univers naturaliste qui est en jeu. Le degré de confrontation entre les deux discours, ou le degré de résistance opposé par le discours parodié (naturalisme) au discours parodiant (surcodage comique du naturalisme), permet seul de déterminer le genre auquel appartient le roman. Or, comme le souligne Christopher Lloyd, le discours parodié semble l'emporter : Huysmans explore les «limites de l'optique naturaliste sans toutefois briser les conventions du genre».²⁵ Ces conventions sont toutefois minées par la parodie et l'ironie, et le travail de sape va se poursuivre, de plus en plus ouvertement, d'abord à travers *A rebours*, puis dans *Là-Bas*. Mais entre temps, l'arme parodique se sera, nous le verrons, considérablement aiguisée.

Que ce soit dans *A vau-l'eau* ou *Benjamin Rozes*, la parodie du naturalisme n'exclut d'ailleurs pas la parodie d'autres genres : les personnages de Folantin et Benjamin Rozes, fort semblables par leur médiocrité et la part d'échecs et de mésaventures qui leur incombe, fonctionnent non seulement comme des héros naturalistes «surtypiques» mais aussi comme les anti-héros d'une anti-épopée. L'un part en guerre contre un ver solitaire ; l'autre s'efforce de satisfaire son estomac et, Ulysse dégradé ou naturaliste, erre de restaurant infâme en gargote ignoble. Folantin et Benjamin Rozes sont deux marionnettes victimes de leur corps, manipulées et maltraitées par la vie, ou plutôt, par le roman naturaliste.

Autour d'un clocher, roman encore plus ouvertement comique, se prêterait admirablement à une analyse de ce type (les amours entre un curé de village caricatural et une jeune institutrice tournent à la farce ; la dimension comique altère le naturalisme, qui s'en remet difficilement) mais pour des raisons de place, nous allons nous limiter aux deux exemples précédents.

²⁴ *Esthétique et théorie du roman*, «Du discours romanesque», p. 180.

²⁵ «*A vau-l'eau* : le monde indigeste du naturalisme», p. 56.

2. Le choquant-pornographique (et / ou scatologique)

La volonté naturaliste de ne pas laisser de côté les «sujets bas» va prendre parfois un caractère extrême. Certains jeunes naturalistes vont s'intéresser uniquement à des sujets touchant au morbide, à la décomposition physique et morale, aux maladies, aux perversions de toutes sortes, en bref, à ce que Marc Angenot appelle «le cru et le faisandé». La pragmatique de l'excès, de la provocation, qui est à la base de l'esthétique naturaliste, sera encore exacerbée dans de nombreux textes de notre corpus. Si un roman tel *Benjamin Rozes* relève bel et bien d'une telle pragmatique, l'élément choquant et provocateur est du moins atténué car traité sur un mode comique, ludique, ironique qui fait que le roman appartient davantage au domaine du «comique-grotesque» que du «choquant-pornographique» (j'insiste cependant une fois de plus sur la porosité des frontières entre ces catégories arbitraires).

Autour d'un clocher, de Louis Desprez et Henry Fèvre, se situe par exemple à mi-chemin entre les deux catégories : les descriptions assez osées de la relation entre le curé et l'institutrice (qui vaudront un procès à leurs auteurs) se déroulent sur une toile de fond résolument comique. Dans d'autres romans du corpus, le comique, lorsqu'il est présent, est plutôt un effet involontaire (et peut-être uniquement perçu par le lecteur du XXe ou XXIe siècle) de la part d'auteurs qui cherchent à choquer, à scandaliser l'opinion plutôt qu'à amuser. Le pari du scandale est semi-réussi pour Paul Bonnetain, Paul Adam, et Lucien Descaves, vu les procès suscités par leurs romans. La loi de 1881 remplace «l'outrage à la morale publique et religieuse» par «l'outrage aux bonnes mœurs», et de 1881 à 1898, les poursuites judiciaires seront basées sur la notion d'«obscénité».²⁶

Comme le souligne Christophe Charle, la situation objective de la seconde génération naturaliste (qui se réduit, selon son approche, aux signataires du «Manifeste des Cinq», plus Desprez, Fèvre et Geffroy) «les poussait à traiter certains sujets de type scandaleux. Le scandale, à la lumière des succès des médaniens, était connu comme payant».²⁷ Les jeunes auteurs usent et abusent de détails et descriptions vulgaires, voire «pornographiques» ou scatologiques ; «le faisandé se transmue en catégorie esthétique,

²⁶ Marc Angenot, *Le Cru et le faisandé*, p. 59.

²⁷ *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, p. 98.

caractérise une forme d'écriture». ²⁸ Le naturalisme subit en quelque sorte un déplacement, un glissement (pour certains commentateurs, il s'agit d'un pas vers la décadence), une dérive, pourrait-on dire, vers le *pornographique* et le scatologique (présents certes, mais à un degré moindre, dans les œuvres de la première génération naturaliste) ; il se complaît à décrire dans le détail toutes les fonctions organiques de l'être humain (notamment dans leur excès, leur dysfonctionnement) et devient de plus en plus exacerbé, «faisandé». La logique de la surenchère va être la stratégie adoptée par la majorité des jeunes naturalistes. Mais afin d'éviter toute confusion, il est indispensable de replacer le concept de «pornographie» dans son contexte.

2.1 «Pornographie»

Conformément à l'étymologie grecque du mot, nous dit le *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*, c'est surtout aux livres relatifs à la prostitution que convient le titre d'ouvrage pornographique. C'est le cas du livre de Restif de la Bretonne qui est le premier, en 1769, à utiliser le terme «pornographe» : *Le Pornographe ou Idées d'un honnête homme sur un projet de règlement pour les prostituées, propre à prévenir les malheurs qu'occasionne le publicisme des femmes*. «Pornographe» signifiait alors «écrivain, publiciste qui aborde le thème de la prostitution». Dans les années 1880, et surtout après les lois libérales de 1881, «pornographie» et «pornographique» sont des termes fort répandus dans la presse ; ils sont appliqués avec prolixité, du naturalisme zolien aux œuvres de Catulle Mendès. André Gill, à l'occasion de la publication et du scandale de *Nana* dira :

D'ailleurs je me méfie,
Moi, des pudiques gens
Qui de pornographie
Traitent tant de romans.

Une *Revue pornographique* est représentée au théâtre du «Cercle de la Presse» le 30 décembre 1880. Sur les manchettes, on pouvait lire : «Directeur-gérant : Alphonse Cascapon. On s'abonne dans la rue, dans les égouts et même ailleurs. – Avis nécessaire : les manuscrits non insérés sont mis au cabinet». ²⁹

²⁸ Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien*, p. 375.

²⁹ John Grand-Carteret, *Zola en images*, p. 87.

La critique dénonce l'invasion pornographique – assimilée en grande partie au naturalisme – ; le caricaturiste Robida se prête au « jeu » et dans *La Caricature* du 6 mai 1882 paraît une grande vignette intitulée « La grande épidémie pornographique, ou la trichinose de l'homme ... et de la femme » : on y voit une pharmacie, une parfumerie, une académie, un casino, etc., pornographiques, accompagnés de légendes comme celle-ci : « Madame, je vais suivre le cours de pornographie comparée pour me tenir au courant des connaissances de mon siècle ». Le commentaire de Robida est sans ambiguïté sinon sans humour : « Le boulevard tel qu'il sera après quelques années de pornographie ».

Les parodies de réception étudiées dans la première partie montrent bien la prédominance de l'accusation de « pornographie ». Etiquette fourre-tout, la « pornographie » permet d'englober différents *topoi* : lorsque la presse conservatrice de l'époque s'applique à décrire les romans de Zola, les termes de « pornographie » et de « scatologie » sont bien souvent indissociables et interchangeable. Dans le domaine de la caricature, le cochon permet d'iconiser et de regrouper les deux : Zola est à la fois un cochon³⁰ et un « pornographe ». Les caricaturistes de l'époque sont atteints de « delphacomanie », pour employer l'expression d'Alphonse Allais dans un conte où les habitants d'une petite ville font des concours de cochons miniatures en mie de pain.³¹ Et le terme « pornographie » va plus généralement renvoyer à « toutes les formes d'indécence littéraire depuis la vulgaire presse de gaudriole jusqu'aux « excès » du naturalisme et du modernisme et va ainsi « [circonscrire] un espace idéologique, celui de la transgression des tolérances sexuelles, champ pleinement relatif à un état de société » ;³² la pornographie est ainsi « une construction idéologique dont l'efficacité résulte de la structuration globale du discours social », et c'est à cette définition que nous allons nous référer.³³

Les jeunes naturalistes en mal de public vont donc donner dans la « pornographie », l'adopter systématiquement comme stratégie de transgression. La génération naturaliste précédente, par son exploration de territoires nouveaux pour le roman (prostitution, passions sexuelles, entre autres), avait aidé à briser certains tabous, ce qui lui avait valu l'opprobre de toute une partie du monde littéraire et journalistique. Elle s'intéressait déjà

³⁰ Voir les nombreuses caricatures d'animalisation de l'écrivain, par exemple celle de Blass (*La Jeune Garde*, 10 mai 1879) ou encore de Sapeck (*Tout-Paris*, 30 mai 1880). Voir encore la caricature d'Alfred Le Petit dans l'Appendice, p. 324.

³¹ Alphonse Allais, « Les petits cochons », in *Contes anthumes* (Paris : R. Laffont, 1989), pp. 14-18.

³² Marc Angenot, *Le Cru et le faisandé*, p. 9.

³³ *Ibid.*, p. 11.

aux marges de la normalité, du sain. Une grande partie de notre cinquième colonne va s'engouffrer dans la faille et, tout en conservant ses prétentions esthétiques et sous le prétexte de décrire et représenter le monde dans sa totalité et sous tous ses aspects, elle va aller plus loin et essentiellement s'attacher à peindre le potentiellement «choquant», les vices et perversions, à transgresser les limites du «sexuellement correct» et acceptable. Certains, comme nous le verrons, vont ainsi aller explorer des domaines plus «audacieux», tels que ceux de l'onanisme ou du saphisme. Paul Bonnetain, avec *Charlot s'amuse*, roman consacré à l'onanisme, offre un excellent exemple (à défaut d'un bon roman...) de cet effort pour transgresser les tabous sexuels de l'époque. Nous nous attarderons également sur *Tous Quatre* de Paul Margueritte, qui décrit une liaison saphique. *Le Jardin des supplices* d'Octave Mirbeau, où «pornographie» et sadisme sont indissociables, pourrait également, si nous en avons la place, être analysé sous cet angle de surcodage du naturalisme.

Mais, parenthèse nécessaire, dans les années qui nous intéressent les jeunes naturalistes ne sont pas les seuls à adopter le «pornographique» comme stratégie littéraire, loin de là. Catulle Mendès et René Maizeroy s'attribuent toute une partie du marché : celle qui allie perversités et vices fin-de-siècle en tous genres avec des descriptions raffinées et un style travaillé. *Zo'Har* de Mendès connut ainsi à sa parution en 1886 un beau succès, le style recherché rachetant en quelque sorte les excès thématiques (inceste). Hugues Le Roux et Adolphe Belot, parmi les plus «pimentés» des prosateurs libertins, «vont travailler dans le morbide, combinant le sexe et les anomalies, le crime, le sadisme, l'horreur ou la mort». ³⁴ Un tel ragoût n'est certainement pas inconnu des écrivains de la seconde génération naturaliste et les excès d'Hugues Le Roux offrent bien des similarités avec la pragmatique de la provocation d'un Paul Bonnetain ou d'un Camille Lemonnier : on voit par exemple, dans une des nouvelles de *Chez les filles*, un couple de domestiques «préparant en gibelotte, par avarice, leur bébé hydrocéphale mort, à la place du lapin des patrons»... ³⁵

Dubut de Laforest, souvent traité lui aussi de «pornographe», se complaît dans la peinture des perversités et vices : pour son roman *Le Gaga* (1886) – consacré à l'épuisement sexuel, à la zoophilie et à la tare héréditaire – il fut condamné à une peine de prison et à une amende ; dans *L'Homme de joie*, il aborde le thème de la prostitution

³⁴ *Ibid.*, p. 114.

³⁵ *Ibid.*

masculine.³⁶ Humbert de Gallier et surtout Henri d'Argis s'adonnent aussi à la description de différentes outrances et perversions sexuelles. Sans oublier Jean Lorrain et Rachilde qui comptent parmi les plus célèbres de cette littérature dite «faisandée» ou décadente, etc. La liste est longue et la littérature «faisandée» n'est pas l'apanage des jeunes naturalistes, loin de là. Mais c'est à leur marque particulière de «choquant-pornographique» que nous nous intéressons, et surtout au fait qu'elle corresponde à une «déformation» (nous revenons d'ailleurs avec ce terme à la définition de base de la parodie), à un surcodage de l'esthétique naturaliste prônée par Zola.

2.2 *Charlot s'amuse*³⁷

L'auteur de *Charlot s'amuse*, Paul Bonnetain, mérite un détour, du seul fait qu'il se trouve représenté dans nos deux catégories de parodies, P1 et P2 : il est à la fois l'auteur d'une parodie de réception du naturalisme (publiée le 24 juillet 1881 dans *Le Beaumarchais*) et d'un ouvrage dont nous allons nous efforcer de démontrer la dimension parodique (la cible de la parodie étant toujours, à un degré différent, l'esthétique naturaliste). Paul Bonnetain s'est rallié au mouvement naturaliste par opportunisme plus que par conviction, et son attitude, de la parodie de 1881 au «Manifeste des Cinq» de 1887 – dont il est, rappelons-le, le principal instigateur et signataire – reflète parfaitement l'ambivalence de ses sentiments envers le naturalisme. La parodie de 1881, parodie directe, exhibée, est déjà, comme nous l'avons vu, assez ambiguë : en dépit de sa nature ludique avouée, elle vient montrer du doigt, en les exacerbant, certaines constantes naturalistes et éclaire d'une lumière quelque peu ironique et satirique les membres de l'«école» (au sens propre dans la parodie, comme au figuré) naturaliste. *Charlot s'amuse*, publié début janvier 1883, se réclame quant à lui à corps et à cris du naturalisme (Bonnetain demande à Céard de rédiger la préface) mais un naturalisme de l'excès qui contient les germes de sa propre parodie.

C'est surtout le rapport entre la parodie externe (ouverte et consciente) et la parodie – ou la dimension parodique – interne (plus ou moins consciente), qui va retenir notre attention. Coïncidence troublante, deux autres auteurs appartiennent également aux deux catégories de parodies : il s'agit de Léon Hennique et Henry Céard, auteurs respectifs de *Benjamin Rozes* et d'*Une belle journée*, et qui ont, en compagnie de Zola, écrit une

³⁶ *Ibid.*, p. 116.

³⁷ Paul Bonnetain, *Charlot s'amuse* (Genève : Slatkine, 1979).

parodie (P1) de *L'Assommoir*. On peut considérer la deuxième forme de parodie comme une suite logique de la première. La parodie ludique, «évidente», intentionnelle, voire grossière, met au jour et déforme en les exagérant certains traits naturalistes – c'est du moins le cas de la parodie de Bonnetain ; celle d'Hennique et Céard (et Zola) ayant disparue, on ne peut que faire l'hypothèse d'un traitement semblable. Le fait que ces auteurs se soient consacrés à l'une de ces multiples petites parodies de réception du naturalisme, au-delà du ludisme et de la dose d'opportunisme qui accompagne généralement ce genre de parodie, traduit aussi une connaissance profonde et consciente des «ingrédients» naturalistes et un certain goût de la déformation (condition sine qua non de la parodie). Ce sont ces éléments que l'on retrouve transposés, dans un registre plus «sérieux» dans certains de leurs romans. En bref, les auteurs en question ont «dénudé» certaines composantes du genre naturaliste ; ils sont tellement conscients des traits et motifs naturalistes, que le surcodage – même inconscient – du naturalisme est à plus ou moins long terme inévitable dans leurs romans (naturalistes). L'existence même de ces «petites» parodies, écrites par des auteurs dits naturalistes, incite à rechercher des traces parodiques dans leurs textes ultérieurs ; elle constitue un signe avant-coureur d'auto-parodie interne et permet de légitimer à un certain degré la grille de lecture parodique que nous appliquons aux textes de ces naturalistes trop «avertis». De la parodie externe à la parodie interne, il n'y a qu'un pas, que Bonnetain, Céard et Hennique ont tous franchi, plus ou moins consciemment.

Charlot s'amuse apparaît comme un texte *saturé* de naturalisme, et cela pour plusieurs raisons. Au niveau structurel, tout d'abord, le roman est composé d'une série d'épisodes naturalistes, juxtaposés plus que reliés, d'une «succession de tranches de vie» et, comme le souligne Sylvie Thorel-Cailleteau, il semble «[ressasser] la matière de tous les romans naturalistes».³⁸ De la mort du gazier Duclos, père de Charlot, dans les égouts, au suicide final de Charlot avec son propre fils, on en passe par toutes les péripéties «naturalistes» types : alcoolisme, prostitution, névroses et maladies en tous genres, sorte de concentré de naturalisme sur lequel vient se greffer la thématique centrale de l'onanisme. Les personnages sont presque trop naturalistes : le père de Charlot est gazier et on le retrouve noyé dans les égouts, mort naturaliste s'il en est ; le choix même de la profession n'est pas sans rappeler l'éboueur ou le vidangeur, sensé incarner le personnage naturaliste

³⁸ *La Tentation du livre sur rien*, p. 230 et p. 233.

type dans de nombreuses parodies ou caricatures des années 1879-1881 – soit quelques années avant *Charlot s'amuse*.³⁹ Fanny et la mère de Charlot fonctionnent quant à elles comme des stéréotypes d'héroïnes naturalistes. Elles apparaissent surcodées d'abord parce qu'elles accumulent à peu près toutes les «plaies» des héroïnes naturalistes, de Germinie Lacerteux à Nana, en passant par Gervaise : prostitution, alcoolisme, épilepsie, «névroses»... Les récits de leur vie, qui occupent respectivement le chapitre II pour la mère de Charlot et les pages 302 à 305 pour Fanny, constituent autant de mini-récits naturalistes intégrés dans le grand. Le chapitre II contient de nombreux échos de *L'Assommoir*, un *Assommoir* dont la matière aurait en quelque sorte été comprimée, résumée afin de surtout mettre en valeur l'issue finale : la «chute» des personnages (alcoolisme, prostitution). Le parallèle avec le couple Gervaise-Coupeau est frappant, surtout au début ; Gervaise / Anne Duclos sont toutes deux blanchisseuses et le gazier Duclos possède la «gouaille» parisienne du zingueur Coupeau :

C'est alors qu'elle rencontra Duclos, le gazier. Tout de suite, l'homme lui plut. Lui l'aima, après l'avoir seulement désirée, touché de ce que, dans un moment d'attendrissement, un soir, elle lui avait avoué «avoir fauté» dans son pays. Et bravement il l'épousa [...]

Ils s'installèrent au quai de Jemmapes, dans un petit nid propre et coquet. Le gazier gagnait de bonnes journées ; Anne apportait aussi quelque argent au logis en continuant à travailler chez sa marraine et à blanchir le presbytère. Le ménage aurait pu être heureux, et l'aurait sans doute été, s'ils avaient eu tout de suite un enfant.⁴⁰

Différence de poids, la «chute» du couple est amenée, non par le gazier mais par sa femme, dont les «instincts dépravés» et les «convulsions hystériformes» la poussèrent à prendre des amants. Le gazier se mit alors à boire et Charlot, «conçu un soir d'ivresse, vint au monde maladif», à la différence de Nana.⁴¹ Mais, si la mort de Coupeau se produit vers la fin du roman, *Charlot s'amuse* commence lui par la fin tragique du gazier Duclos. Sylvie Thorel-Cailleteau fait alors remarquer à juste raison que c'est «comme pour faire entendre qu'il est l'un des ultimes aboutissements du naturalisme, [que] le texte s'ouvre [...] sur ce qui pourrait constituer le dénouement d'un roman de Zola : le gazier Duclos est mort au travail, noyé dans les égouts».⁴²

³⁹ Voir à titre d'exemple la parodie grossière d'Albert Millaud dont le «héros» est un vidangeur.

⁴⁰ *Charlot s'amuse*, p. 47.

⁴¹ *Ibid.*, p. 48.

⁴² *La Tentation du livre sur rien*, pp. 233-234.

Autre «embryon» de roman naturaliste : le récit de la vie de Fanny, compagne d'infortune de Charlot. Elle aussi est accablée de tous les maux et a eu tous les malheurs, en héroïne naturaliste «pure» et dure ; le parallèle entre Fanny et sa mère à lui frappe d'ailleurs Charlot :

Elle s'appelait Fanny Méjean, et était fille de braves gens. Son père était chauffeur à la raffinerie Lebaudy, à la Villette, sa mère matelassière dans le même quartier. A seize ans, elle avait été séduite. De fait, elle n'accusait pas trop son premier amant. Elle s'était quasiment offerte. [...] Elle avait fui la maison paternelle et roulé un peu partout, descendant de collage en collage jusqu'à une misère noire qui l'avait fait rouler, peu à peu, dans la boue. [...] Et Charlot regardait son front bas, ses pommettes saillantes, ses petits yeux ; et dans sa beauté intelligente et vulgaire, il retrouvait confusément, avec une répulsion instinctive contre ce souvenir, quelque chose des traits de sa mère, et cette apathie abrutie du regard qu'il lui avait vue, l'autre jour, à la Salpêtrière.⁴³

Il est clairement dit dans le texte qu'il s'agit là d'une «histoire», «histoire banale, vulgaire». Et il y a en effet dans cette histoire comme un déjà-vu, déjà-entendu, et même déjà-écrit : elle intéresse Charlot «comme un roman», naturaliste, à n'en pas douter.⁴⁴ Le naturalisme de *Charlot s'amuse* est un naturalisme de second degré.

Le roman est également saturé de références à la théorie de l'hérédité, si chère aux naturalistes. Toutes les névroses et dérèglements nerveux ou sexuels sont expliqués par l'hérédité ; ceux de Charlot :

Dans une fatale hérédité, la folie épileptique dont était morte sa grand'mère semblait alors envahir son cerveau, tout d'un coup, comme si, latente jusque-là, elle éclatait en furieuse tempête.⁴⁵

comme ceux de sa mère :

De l'épilepsie alcoolique de sa mère, elle gardait, d'ailleurs, une sensibilité nerveuse, une sensuelle lascivité et une religieuse exaltation qui, exaspérées par la rencontre du prêtre, la prédisposaient à l'hystérie.⁴⁶

Ce que Zola s'efforce de démontrer à travers un roman ou un cycle de romans (la série des Rougon-Macquart, se veut une *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*) se trouve ainsi concentré et explicité de façon directe en quelques lignes.

⁴³ *Charlot s'amuse*, pp. 302-303.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 302.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 41.

2.3 Charlot, pseudo-théoricien de l'hérédité

Mais, et c'est encore plus intéressant, le héros lui-même accuse cette loi de l'hérédité de jouer contre lui. Charlot, au cours du roman, devient de plus en plus versé en matière d'hérédité. Il assimile des ouvrages de vulgarisation médicale. Sa «science» est certes parfois plus que douteuse – «Sa fausse science, avec cela lui trottait par la tête ; il possédait Tissot et les vulgarisateurs fantaisistes du même genre» – mais elle lui permet de tirer des conclusions fort semblables à celles d'un écrivain naturaliste.⁴⁷ Charlot assimile les mêmes données que l'écrivain naturaliste mais au lieu de les appliquer à d'autres personnages de fiction, il se les applique à lui-même (nous parlions de «naturalisme au second degré», peut-être vaudrait-il mieux dire dans ce cas «naturaliste au second degré») : la théorie de l'hérédité devient un instrument d'auto-analyse. Les explications et justifications de tel ou tel comportement par la «loi de l'hérédité» étaient jusque-là fournies par le narrateur extradiégétique et pouvaient donc être assimilées à la voix de l'auteur (voir les deux citations ci-dessus sur l'hérédité). De tels propos sont désormais aussi attribués à Charlot :

Mais, avec une justesse qui fortifiait sa lâcheté naturelle, en lui permettant d'accuser la fatalité et de répondre à ses propres reproches, il étudiait l'hérédité maudite sous laquelle il succombait. Pour excuser sa déchéance, il se rappelait l'alcoolisme de son père et de son grand-père, l'hystérie de sa mère et l'épileptique folie de la mère de celle-ci. Il ne lui serait jamais venu à l'idée de supposer qu'il tenait d'eux seulement des prédispositions morbides surmontables par le vouloir et sans médication. Cela aurait entamé son système de défense, et il préférerait pouvoir pleurer sur lui-même que d'avoir à se mépriser, - et à se vaincre. Peut-être aussi devinait-il qu'il était trop tard. Les phthisiques ont, dit-on, parfois la prescience mystérieuse de leur condamnation. Ses terribles lectures aidant, peut-être lui aussi se sentait-il perdu.⁴⁸

Comme le fait remarquer David Baguley, Charlot devient le vecteur d'une «critique implicite de la récurrence invariable des explications naturalistes» et Paul Bonnetain «met [par là même] en question le fatalisme scientifique qui caractérise le roman naturaliste».⁴⁹ La position du narrateur extradiégétique, porte-parole de l'auteur, est clairement condamnatoire : «il ne lui serait jamais venu à l'idée de supposer [...] sans médication». Le texte «naturaliste» de *Charlot s'amuse* contient donc dans sa propre trame la

⁴⁷ *Ibid.*, p. 162.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 162-163.

⁴⁹ *Le Naturalisme et ses genres*, p. 82.

condamnation du discours de l'hérédité qui est l'une des pierres angulaires de la philosophie naturaliste.

Cette forme de critique intégrée reparaît à d'autres endroits du texte ; le discours sur l'hérédité s'infiltré à tous les niveaux de narration. Après le narrateur extradiégétique et Charlot, c'est dans la bouche d'un autre personnage, décrit comme «inadéquat» et peu fiable, que l'on retrouve des propos sur l'hérédité :

Le brave docteur Joly n'y comprenait rien, parlant vaguement de névrose, de croissance et d'une affection cardiaque que l'épilepsie de la mère aurait sans doute léguée à l'enfant. Aussi l'accablait-il, naïvement, de toniques reconstituants, de ferrugineux, de bromure de potassium et de sirop de pointes d'asperge.⁵⁰

Les propos sur l'hérédité tenus par l'écrivain naturaliste sont donc, d'une certaine façon, indirectement assimilés aux divagations du docteur Joly. Les diagnostics de l'écrivain naturaliste sont eux aussi trop «naïfs» et inappropriés, sous-entend, plus ou moins consciemment, Paul Bonnetain.

Enfin, l'hérédité fonctionne aussi dans le roman comme un moteur, un catalyseur qui déclenche l'action en poussant au parricide : si Charlot décide d'entraîner son fils avec lui dans son suicide c'est parce qu'il le voit condamné par la loi de l'hérédité :

Cela le fit songer à son fils. Il l'avait oublié. Et, brusquement, il pensa qu'il était coupable de l'abandonner seul dans la vie. L'idée lui venait que le petit avait sans doute hérité de son mal, compliqué de celui de Fanny. Pourquoi le laissait-il vivre ? C'était peut-être un crime que de le tuer, mais ne serait-ce pas un crime plus atroce que lui léguer l'existence horrible et les tortures par lesquelles il avait lui-même passé ?⁵¹

L'hérédité devient donc en quelque sorte le mobile qui précipite la fin du roman : elle est une excuse à la fois pour le suicide et le parricide. Charlot, son fils et le roman meurent du recours, des références constantes, et souvent inadéquates, à la théorie de l'hérédité.

2.4 Charlot «s'amuse»

La thématique centrale du roman est l'onanisme ; c'est le principal élément de choc escompté par Paul Bonnetain afin d'assurer le succès de scandale de son roman. En intégrant dans le domaine littéraire un sujet qui ne sort guère du domaine médical, il espère bien briser un tabou. Certes, les ouvrages de vulgarisation médicale se sont multipliés vers

⁵⁰ *Charlot s'amuse*, p. 188.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 345-346.

la fin du XIXe siècle. La même année que *Charlot s'amuse*, en 1883, paraît l'*Onanisme* du Docteur Garnier, qui connaîtra neuf éditions. Le Docteur Garnier est, à la fin du XIXe siècle, «l'un des grands propagateurs du roman d'horreur de la masturbation, cause de toutes les maladies physiques et psychiques, de l'impuissance et de la stérilité, circonstance accompagnatrice des pires formes de détraquement mental». ⁵² Et le roman de Bonnetain se situe dans la même lignée condamnatoire ; *Charlot s'amuse* est un roman moral qui entend dénoncer la pratique en question. Henry Céard le trouve «moral comme une leçon de l'Ecole de Médecine, comme un traité de Moreau (de Tours), moral comme une étude de Tardieu». ⁵³ Le choix de la thématique est malgré tout sujet à caution (l'auteur peut-il se disculper complètement du soupçon de complaisance et de l'accusation d'être avant tout à la recherche d'un succès de scandale ?) et Céard lui-même, auteur de la préface, et qui prétend soutenir «le choix du sujet», est assez mal à l'aise pour présenter le livre. Les premières lignes de la préface sont assez significatives de ce point de vue :

Vous publiez *Charlot s'amuse*, une étude sur la masturbation (1), et vous me demandez d'en écrire la préface.

Pourquoi ?

(1) «Quand la chose est, disons le mot». Victor Hugo, *Chansons des rues et des bois*.

Céard ne perçoit d'ailleurs pas la critique indirecte de l'hérédité (ou du recours constant du naturalisme à la théorie de l'hérédité) et du fatalisme naturaliste évoquée précédemment : «[Votre livre] me plaît encore à distance, parce qu'il montre l'hérédité avec toutes ses épouvantes et le physiologique fonctionnement de la fatalité». ⁵⁴ D'autre part, Céard ne cache pas qu'il fait «bon marché de tous vos égouts, de toute la vidange dont les puanteurs soufflent arbitrairement au début de votre livre». «Egout» (au sens «propre» comme au figuré), «vidange», «puanteur», on aura reconnu les clichés récurrents de la critique anti-naturaliste, qui prennent une valeur tout à fait particulière et savoureuse dans la bouche de l'un des fidèles adeptes de l'école. Ce qui choque donc Céard c'est, plus que le sujet principal du roman, la surenchère dans le scatologique. Et il est important de souligner que, si le roman a été poursuivi pour «outrage aux bonnes mœurs», parmi les douze passages jugés indécents par la Cour d'Assises, quatre seulement ont directement trait à la thématique principale de l'onanisme.

⁵² Marc Angenot, *Le Cru et le faisandé*, p. 28.

⁵³ Voir la préface de *Charlot s'amuse*, p. IX.

⁵⁴ *Ibid.*, p. VII.

Il est essentiel de rappeler à quel point le pornographique et le scatologique sont intrinsèquement liés, non seulement dans la terminologie critique de l'époque mais encore dans *Charlot s'amuse* et dans toute une partie des œuvres de la seconde génération naturaliste. *Charlot s'amuse* a donc été poursuivi pour une combinaison de «pornographie» et d'excès scatologiques (ou de ce que Céard appelle les effluves de «chien crevé»). Ainsi, le douzième et dernier passage censuré par la Cour d'assises, tout à la fin du roman, reflète parfaitement cette combinaison de pornographico-scatologie (dont l'intention ultime est, on ne peut guère en douter, la provocation, le scandale). Et Bonnetain se prête à tous les artifices permettant de mettre en valeur sa combinaison ; le passage en question est d'autant plus visible et «choquant» qu'il contraste fortement avec la longue phrase «d'écriture artiste» qui le précède :

La lune s'était élevée dans le ciel, et, dans le creux du bassin, elle mettait à présent un grand rectangle lumineusement irradié, qui avait la longueur de l'écluse, mais que l'ombre d'une des parois rétrécissait. Une charogne y tournait lentement dans le faible mouvement rotatoire qui naissait sous le jet des portes. Il chercha à savoir ce que c'était, chien ou chat ; toutefois, il n'eut pas un dégoût. Et l'odeur respirée dans le jupon lui revenant nette et troublante, il voulut, avant de mourir, goûter encore, dans un suprême avachissement, la douceur des solitaires caresses, mais il s'épuisa en vains efforts : l'alcool avait éteint ses sens.⁵⁵

L'outrance frôle d'ailleurs parfois le comique-grotesque. C'est le cas de l'épisode du cercueil, trop grand, et qu'il faut faire passer par la fenêtre. Cet épisode s'étale sur une dizaine de pages, et la volonté de choquer, l'excès de détails sordides, prêteraient plutôt à sourire. La surenchère dans le scatologique, le morbide, fait cette fois virer la description du côté du comique (probablement involontaire d'ailleurs, à la différence de l'ironie et du comique-grotesque de *Benjamin Rozes*, parfaitement maîtrisés par Hennique) :

Le cercueil, ramené pour un instant à l'immobilité eut, sous cette nouvelle et brusque secousse, un plus violent écart. Alors, l'*horreur*, tout d'un coup, ramena le silence. Comme si les planches s'étaient soudain disjointes, la bière laissait échapper des nuages de sciure de bois. A chacune de ses oscillations décroissantes, de *grosses* gouttes de liquide s'échappaient d'un angle de la boîte, et leur *lourde* pluie, avec d'*atroces* émanations, gâchaient dans la poussière et la sciure, sur le pavé de la cour, un *purulent* mortier.

Rosier poussa un cri, un seul, un hurlement plutôt. Il avait reçu directement sur le visage les premières gouttes, en même temps que la sciure de bois, lui emplissant les yeux, l'aveuglait. Hagard, chancelant, mais cloué sur place par une angoisse *inouïe* et un *inexprimable dégoût*, il n'eut qu'un geste, lançant la corde loin de lui.⁵⁶

⁵⁵ *Charlot s'amuse*, p. 317.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 64.

Les termes mis en italiques dans le texte vont nous permettre de mieux identifier un exemple type de surcodage. Ces termes traduisent tous, d'une façon ou d'une autre l'excès – la décomposition ou pourriture étant elle aussi une forme d'excès – et l'on pourrait parler d'«intensificateurs». Or ces intensificateurs sont en très grande concentration dans le passage ; ils viennent (sur)charger le texte : la volonté de communiquer l'horreur suprême finit par se retourner contre le texte. Ce n'est pas en abusant des termes «horreur» ou «dégoût» que ces sentiments vont être communiqués au lecteur (ou spectateur), les mots en question ne possédant aucune valeur perlocutoire. Bonnetain emploie ici des ficelles pour le moins épaisses. La récurrence, la fréquence dans *Charlot s'amuse* d'un certain champ sémantique («horreur», «monstrueux», «ignoble», «atroce») est tout à fait significative de ce point de vue et, une fois repérée, constitue un élément comique qui vient contaminer l'ensemble du texte.

Les excès thématiques, prétendument réalisés au nom de la sacro-sainte mimésis, finissent ainsi par se retourner contre elle et l'élément linguistique (à travers la grande concentration d'«intensificateurs») contribue lui aussi à miner les prétentions mimétiques du naturalisme, à nuire à l'illusion réaliste.

2.5 *Charlot s'amuse* : réceptions du texte

Nous l'avons déjà souligné, *Charlot s'amuse* fut jugé obscène par son époque et son auteur, finalement acquitté, fut poursuivi en Cour d'assises pour douze passages portant atteinte aux «bonnes mœurs». Le roman eut malgré tout un vague parfum de scandale sinon le gros succès escompté par son auteur ; pour preuve, *Charlot s'amuse* suscita au moins une de ces innombrables petites parodies de réception du naturalisme. *Le Zola* du 17 mars 1883 fait en effet paraître «Charlot s'embête» signé Emile Zola ; Charlot est en possession d'une «image lubrique» que sa mère lui confisque, conclusion de la parodie : «Maintenant, Charlot s'embête». Bonnetain «gagna» également le surnom de «Bonnemain» qui fut ensuite repris en 1887 à l'occasion du «Manifeste des Cinq». Ainsi, Jules Jouy, s'indignant de l'hypocrisie manifestée par Bonnetain dans le Manifeste, écrivit plusieurs couplets intitulés «Zola dégoûte Bonnemain». En voici un :

Don Quichotte de l'onanisme,
Drapé dans un méchant factum,
Il enfourche, plein d'héroïsme,

Le bidet de *Sarah Barnum*.⁵⁷
 Oui, l'auteur de *Charlot s'amuse*,
 Sur sa joue, ainsi qu'un carmin,
 Sent monter la Pudeur, sa Muse !
 Zola dégoûte Bonnemain [...] ⁵⁸

Des textes comme *Charlot s'amuse* ou *Autour d'un clocher*, tous deux condamnés pour «outrage aux bonnes mœurs» sont surtout intéressants dans le sens où ils constituent des marqueurs idéologiques qui fixent les tabous sexuels de la société et permettent d'identifier son degré de tolérance, et peut-être certaines fois d'hypocrisie. Comme le souligne Marc Angenot, ce qui était jugé pornographique, obscène, à l'époque, est souvent, de nos jours, jugé «illisible». ⁵⁹ Si *Autour d'un clocher* conserve un certain charme, peut-être grâce à son ironie, *Charlot s'amuse* est certainement devenu «illisible». La pornographie est, comme l'a rappelé Angenot, une «construction idéologique» inséparable d'un contexte et son «efficacité résulte de la structuration globale du discours social». ⁶⁰ Les ouvrages en question permettent donc d'évaluer les outils lexicaux à la disposition des écrivains pour «parler de sexe». Angenot argumente que ces outils étaient dans l'ensemble fort limités et que la représentation littéraire ou verbalisation de l'acte sexuel était quasi impossible, qu'elle ne faisait pas partie du domaine du dicible. La transgression des tabous discursifs est donc à la fois facile et relativement limitée. Le XIXe siècle, nous dit encore Angenot, ne peut pas décrire, représenter un acte sexuel sans ellipse ou sans recours à une métaphorisation intensive. ⁶¹ La subversion reste somme toute maîtrisée, contrôlée. La «pornographie» fin de siècle est donc bien souvent une curiosité, une denrée périssable profondément ancrée dans son époque. La «pornographie» et autres excès de *Charlot s'amuse* s'inscrivent résolument dans cette lignée. Seule une «lecture archéologique», permettant d'évaluer les tabous discursifs et la portée de la transgression, est capable de sauver le texte du ridicule. ⁶²

Sur un plan plus strictement naturaliste, ces «excès» constituent un surcodage des thèmes et méthodes naturalistes et répondent à une pragmatique de la surenchère

⁵⁷ Allusion aux *Mémoires de Sarah Barnum* (1883), écrit par l'actrice Marie Colombier, ennemie déclarée de Sarah Bernhardt et maîtresse de Bonnetain. Mirbeau soupçonnait ce dernier d'avoir écrit le livre, qu'il trouve «ignoble» et calomnieux et les deux hommes se battent en duel.

⁵⁸ *Le Chat Noir*, 27 août 1887.

⁵⁹ *Le Cru et le faisandé*, p. 11.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 128.

⁶² *Ibid.*, p. 11.

systématique. On retiendra surtout *Charlot s'amuse* comme un exemple frappant de naturalisme extrême (on a envie de dire extrémiste), qui à force d'accumuler, d'exhiber certains paramètres naturalistes et de les outrer, les exacerber, vient plus ou moins inconsciemment miner le naturalisme de l'intérieur.

2.6 La tentation de la décadence : l'une des voies du surcodage

Le goût pour la «charogne» et la fascination morbide pour la mort et le processus de décomposition, manifestés par Bonnetain et certains écrivains de la même génération, ont une coloration décadente indéniable. Par «décadente», nous renvoyons à l'une des déclinaisons de la mouvance décadente, et plus précisément à celle qui se caractérise par un raffinement dans le faisandé, par une esthétique du faisandé. Et nous allons considérer cette composante décadente comme l'*un* des modes de surcodage parodique, comme une forme particulière de surenchère. Sylvie Thorel-Cailleteau a bien mis en lumière la filiation naturalisme / décadence et insiste notamment sur l'idée de naturalisme «aigu» ou «hystérique».⁶³ De notre côté, nous nous attachons à dégager l'articulation naturalisme / parodie, articulation qui se situe à un autre niveau puisqu'elle englobe la décadence parmi les procédés parodiques. Mais la dimension parodique ne se réduit certes pas à cette forme d'«excès» ; nous examinerons la composante décadente, tout comme nous l'avons fait avec le comique-grotesque ou le choquant-pornographique, comme l'une des voies du surcodage (parodique) de la littérature naturaliste.

Charlot s'amuse possède par endroit ce parfum décadent, qui vient renforcer les autres formes de surenchère. Les nuits de Charlot enfant sont ainsi hantées de visions nécrophiles de la plus belle veine décadente :

Lassé, l'enfant s'endormit enfin ; mais son court sommeil fut plein de hideux cauchemars. Son père rentrait tel qu'on l'avait enveloppé dans son linceul. Oh ! comme il était heureux le gamin, de se jeter dans les bras de son papa ! Tout à coup, comme il allait l'embrasser, il se reculait, glacé d'horreur, lui voyant un *visage verdi* que trouaient deux *yeux glauques*, et sentant de sa barbe mouillée suinter cette *purulence épouvantable* dont le matin il avait vu quelques gouttes tomber des fentes du cercueil.⁶⁴

On pourrait appliquer à ces lignes les propos de Sylvie Thorel-Cailleteau : «Le naturalisme

⁶³ Voir *La Tentation du livre sur rien*.

⁶⁴ *Charlot s'amuse*, p. 71. C'est nous qui soulignons.

s'aiguise, et la nécrophilie gagne du terrain» ; le naturalisme «est porté à un point d'exaspération tel qu'il s'évanouit et devient décadence». ⁶⁵

Paul Adam, victime tout comme Paul Bonnetain de poursuites judiciaires pour son *Chair molle*, publié en 1885, a lui aussi été tenté par la voie décadente. Son roman, qui porte le sous-titre «roman naturaliste», est consacré, thème on ne peut plus naturaliste, à l'«histoire d'une fille». Lucie Thirache, l'héroïne, suit un parcours naturaliste type : pauvreté, atelier de couture, amourettes, «collage», bordel, maladie vénérienne et mort. Lorsqu'elle est introduite au bordel, elle y est reçue par une dame «chic» qui la conduit à sa chambre et elle entretient bien vite des relations de camaraderie avec la patronne, scènes qui ne sont d'ailleurs pas sans rappeler certains passages du *Journal d'une femme de chambre* de Mirbeau (publié plus tard, en 1900) et de *Belle de Jour* de Buñuel (pour donner dans l'«intertextualité» libre à la Barthes). L'influence des maîtres ou l'hommage aux maîtres, essentiellement Zola et Maupassant, est nette : lorsque Lucie Thirache et ses compagnes vont faire une partie de campagne, on n'est pas très loin de «La Maison Tellier» (1881). ⁶⁶ L'amie de Lucie, Dosia, qui se produit dans des cabarets, chante le refrain suivant :

Faut pas pousser des holà,
Je m'appelle
Mad'moiselle
Je m'appelle Mamzelle Nana
De Zola. ⁶⁷

Et la chanteuse «montrait du doigt son corsage rebondi, étendait les mains, les frappait l'une à l'autre avec un rythmique dandinement des hanches», posture tout à fait caractéristique de Nana (et d'ailleurs fixée dans de nombreuses caricatures). ⁶⁸ Clin d'œil à Zola donc, qui illustre d'autre part parfaitement bien le type de couplets parodiques ayant fleuri, entre autres, à l'apparition de *Nana* (je renvoie ici à la partie consacrée aux parodies de réception). Autre allusion au roman de Zola, le comique Cretson n'est pas sans rappeler le Fontan dont s'entiche Nana. Le texte de Paul Adam est ainsi déjà chargé de «naturalisme» ou, plus précisément, d'hypotextes naturalistes ; sa prostituée intègre les données des autres prostituées naturalistes (Nana, mais aussi Boule de Suif, Marthe, Lucie

⁶⁵ *La Tentation du livre sur rien*, p. 380.

⁶⁶ Paul Adam, *Chair molle* (Bruxelles : Auguste Brancart, 1885), p. 49.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 120.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 120-121.

Pellegrin...). Les allusions ou appropriations intertextuelles sont disséminées un peu partout dans le texte ; le «roman naturaliste» en question exhibe sa littérarité: on a affaire à un naturalisme de second degré, porteur en filigrane d'hypotextes de la première génération naturaliste.

Mais la dimension parodique ne s'arrête pas là. Le naturalisme va s'exacerber et certaines descriptions de ce roman qui se donne pour naturaliste tendent vers la décadence. L'attirance pour le sang, la purulence, la maladie, la décomposition est manifeste et répond comme chez Bonnetain à la pragmatique de la surenchère et de la provocation mise en œuvre par les aspirants naturalistes :

L'aspect de multiples bouffissures violettes épanchées partout, lui était une désolation [...]

Et comme chaque jour les chancres se développaient, elle s'affolait, avait des colères, se figurait que la plaie dans un progrès constant, allait la percer toute, la faire un amas de chairs pourries où cette purée grise si répugnante fermenterait.⁶⁹

Et Lucie, en projetant cette vision, se «rappelle» peut-être la fin de *Nana*, les descriptions du cadavre de *Nana* appartenant elles aussi, pourrait-on argumenter, à un naturalisme exacerbé (preuve, s'il en fallait, que le naturalisme de la première génération contient en germe les excès qui caractérisent les textes des jeunes naturalistes). Paul Adam bâtit ainsi sur un fonds naturaliste commun, qu'il «refonctionne» – processus inhérent à la parodie – et surcode en essayant de retenir essentiellement les composantes à potentiel «scandaleux»: outre le topos toujours porteur et croustillant de la prostituée, il insiste sur les excès scatologiques à caractère décadent et sur le saphisme. La liaison entre Lucie et l'une de ses camarades occupe en effet une place centrale dans le roman : Paul Adam, non sans opportunisme, escomptait sans doute trouver là un succès semblable à celui qui avait accueilli la *Sapho* de Daudet un an plus tôt, en 1884.⁷⁰

Les romans dits autobiographiques d'Octave Mirbeau, *Le Calvaire*, *L'Abbé Jules* et *Sébastien Roch*, doivent beaucoup, la critique se plaît à le souligner avec raison, à l'esthétique naturaliste ; et Mirbeau, fut un temps très proche des naturalistes, même si son individualisme devait l'empêcher de se mêler aux débats de l'école naturaliste. Le souci du détail, la description aiguisée du monde des petites villes et des campagnes, la prédominance du topos de la passion (et de la perversion) sexuelle ainsi que l'attirance pour les marges du normal, pour la fêlure sont par exemple tout naturalistes. Dans l'exécution, le

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 91-92.

⁷⁰ Bien que *Sapho* soit essentiellement, en dépit du titre, l'histoire d'un «collage» hétérosexuel.

«naturalisme» de Mirbeau s'exaspère à la manière de celui des jeunes naturalistes et un fumet décadent, annonciateurs des extrêmes du *Jardin des supplices*, vient ponctuer ça et là les textes autobiographiques (notamment *L'Abbé Jules* et *Sébastien Roch*). La fascination pour la pourriture, la décomposition et pour les «perversions» sexuelles s'infiltrer dans de nombreuses pages. Ainsi, dans *L'Abbé Jules*, lorsque le cadavre du père Pamphile est retrouvé sous les décombres de la chapelle et exhumé par l'abbé, Mirbeau donne libre cours à une morbide débauche descriptive ayant pour principal champ sémantique la puanteur et la décomposition :

Résolument, il retroussa ses manches, se pencha au-dessus des décombres, et il commença de les déblayer. Les mouches autour de lui, tourbillonnaient ; l'odeur de la pourriture montait à chaque minute plus suffocante. Mais l'abbé ne voyait pas les mouches aux piqûres mortelles ; il ne sentait plus l'infeste odeur. [...] Il arrachait parfois des lambeaux de peau écharnée qui s'agglutinaient aux éclats de bois, se poissaient aux morceaux de briques ; parfois, il retirait des bouts de draps sanguinolents, des poignées de barbe et des tronçons de muscle filamenteux et décomposés.⁷¹

Et Mirbeau s'attarde ainsi sur plusieurs pages – assez peu «ragoûtantes», il faut bien l'avouer – avec une complaisance malsaine ; l'outrance, la gradation dans l'horreur visuelle, olfactive (voire tactile) sont les effets recherchés. Une certaine esthétique du «fragment» («lambeaux», «morceaux», «bouts», etc.) et du pourri est à l'honneur.

Sébastien Roch contient, à un degré moindre, de semblables descriptions outrancières; le défilé des pèlerins répond certes à une autre forme d'excès, où l'esthétique décadente du faisandé rencontre le grotesque, le monstrueux, la difformité physique sous toutes ses formes :

Couverts de vermines grouillantes, de fanges invétérées, soigneusement entretenues pour les pèlerinages, d'invraisemblables mendiants pullulaient et demandaient la charité, sur des refrains de cantiques. Et des deux côtés de la route, sur les berges, des estropiés, des monstres, vomis d'on ne sait quelles morgues, déterrés d'on ne sait quelles sépultures, étalaient des chairs purulentes, des difformités de cauchemar, des mutilations qui n'ont pas de nom.⁷²

Et mettant en œuvre dans ce domaine une précision perversément naturaliste, Mirbeau se complaît alors à détailler les monstruosité en question :

Accroupis dans l'herbe ou dans la boue du fossé, les uns tendaient d'horribles moignons, tuméfiés et saignants ; d'autres, avec fierté, montraient leur nez coupé au ras des lèvres, et leur lèvres dévorées par des chancres noirs. [...] Des femmes,

⁷¹ Octave Mirbeau, *L'Abbé Jules* (Paris : Mercure de France, 1991), pp. 509-510.

⁷² *Sébastien Roch* (Paris : Mercure de France, 1991), p. 897.

les mamelles mangées et taries, allaitaient des enfants hydrocéphales, tandis qu'une sorte de gnome effarant, à la tignasse rousse, aux yeux morts, sautillait sur des pieds retenus dans d'énormes boulets de chair molle et darteuse.⁷³

Cette cour des miracles est exagérée à un point tel que l'horreur tourne à vide, ne fonctionne plus ; l'éthos ou la couleur comique-grotesque l'emporte sur le choquant. Le texte de Huysmans, consacré à un sujet semblable, semble par exemple bien sobre, pâle et mesuré à côté des excès de Mirbeau :

Une pelletée de misérables avait été jetée dans le ruisseau au pied de ces trois arbres. Il y avait là des pauvresses aux poitrines rases et au teint glaiseux, des ramassis de bancroches, des borgnes et des ventrées de galopins morveux qui soufflaient par le nez d'incomparables chandelles et suçaient leurs doigts, attendant l'heure de la miche.⁷⁴

Ce type de naturalisme «classique» est donc fortement surcodé dans le texte de Mirbeau. On pourrait argumenter que des passages comme ceux que nous venons de citer (extraits de *L'Abbé Jules* et *Sébastien Roch*), somme toute relativement rares dans les romans autobiographiques de Mirbeau, constituent autant d'abcès qui crèvent à la surface du texte, abcès dont la fonction cathartique permet au trop-plein décadent de s'écouler et au reste du texte d'être moins «hystérique», c'est-à-dire, peut-être, de rester naturaliste, ou du moins de ne pas verser complètement dans la décadence. Ces soubresauts décadents se feront plus uniformes dans les œuvres futures et finiront par constituer, notamment dans *Le Jardin des supplices*, la tonalité dominante de l'esthétique de Mirbeau.

Par le biais de l'esthétique décadente, Mirbeau procède au surcodage de *topoi* naturalistes déjà bien exploités : la maladie, la mort. Ce recyclage sur le mode décadent donne lieu à un «naturalisme» extrême, en état de décomposition avancée, un «naturalisme décadent» d'une rare intensité, et donc d'autant plus «parodiquement réfractant», pour employer l'expression de Bakhtine. Dumesnil ne s'y était pas trompé, qui trouvait que Mirbeau «[semblait] avoir fait lui-même le pastiche de ses propres écrits, car son procédé de surenchère et 'd'inflation' est bien le procédé qui fit le retentissant succès des *A la manière de*, de Charles Müller et Paul Reboux».⁷⁵

⁷³ *Ibid.*, pp. 897-898.

⁷⁴ *Marthe, histoire d'une fille*, in *Œuvres complètes*, vol. 2 (Paris : Crès, 1928), p. 128.

⁷⁵ René Dumesnil, *Le Réalisme et le Naturalisme* (Paris : del Duca de Gigord, 1955), p. 373.

3. L'absurde ou l'absence d'intrigue poussée à l'extrême

Paradoxalement, l'absence d'intrigue est l'une des voies du surcodage. L'excès, la surenchère fonctionnent alors à rebours ; ils se caractérisent par un manque. Le genre naturaliste prônait déjà une intrigue limitée. Ses prétentions scientifiques le poussaient à renoncer à tout intérêt romanesque (Zola n'a pas toujours suivi ce précepte, loin de là...) et l'intrigue était perçue comme un support, une sorte de toile de fond permettant de camper des personnages et un milieu. Certains membres de la cinquième colonne vont réduire l'intrigue à son strict minimum et frôler l'absurde. L'idéal flaubertien du livre sur rien va être pris à la lettre et poussé dans ses derniers retranchements ; l'insignifiant va alors «s'éprouver comme catégorie esthétique».⁷⁶ Nous allons nous pencher ici essentiellement sur les textes de deux grands admirateurs de Flaubert, ces écrivains «qui n'écrivent pas» que sont Gabriel Thyébaud et Henry Céard. Mais, comme nous l'avons déjà souligné, *Benjamin Rozes* peut d'une certaine façon venir s'inscrire dans cette catégorie de l'intrigue minimale touchant à l'absurde. Et Huysmans, dans un roman comme *A vau-l'eau*, est lui aussi tenté par le «degré zéro de l'intrigue». Si l'on en croit Rémy de Gourmont, Huysmans aurait même caressé un projet encore plus extrême de «livre sur rien» :

Huysmans médita longtemps un livre qui eût été ainsi ordonné : un monsieur sort de chez lui pour aller à son bureau, s'aperçoit que ses souliers n'ont pas été cirés, les livre à un décrotteur, pendant l'opération songe à ses petites affaires, puis continue son chemin. Le problème était de tirer de cela 300 pages.⁷⁷

Thématique qui laisse certes rêveur mais qui illustre parfaitement les tentations de certains naturalistes de la seconde génération et le sentiment d'impasse qui en découle (Huysmans lui-même sera d'ailleurs parmi l'un des premiers à réagir contre les extrêmes de l'esthétique naturaliste). Thyébaud et Céard restent alors sans doute les deux «absurdistes naturalistes» les plus représentatifs. Entre leurs mains, la «tranche de vie» naturaliste se transforme pour ainsi dire en «miette de vie».

⁷⁶ Colette Becker, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, p. 86.

⁷⁷ Cité par Léon Deffoux et Emile Zavie, in *Le Groupe de Médan*, p. 179.

3.1 *Le Vin en bouteilles* de Gabriel Thyébaut

Le vertige du rien n'est jamais aussi flagrant que dans la très courte pièce de Gabriel Thyébaut, intitulée *Le Vin en bouteilles*. Son auteur retient l'attention, d'abord parce qu'il a acquis une dimension mythique dans l'histoire du naturalisme ; outre sa position de «grand jurisconsulte des Rougon-Macquart» (pour les dossiers d'informations qu'il procurait à Zola), il est en effet devenu l'archétype de «l'écrivain qui n'écrit pas». Rémy de Gourmont, qui rencontra Thyébaut en compagnie de Huysmans, n'est pas l'un des moindres à avoir contribué à l'édification du mythe Thyébaut. Pour preuve cet extrait du *Deuxième Livre des Masques* où il n'hésite pas à faire du mystérieux Thyébaut le principal inventeur de l'esthétique naturaliste :

Le véritable théoricien du naturalisme, l'homme qui contribua le plus à former cette esthétique négative dont Boule de Suif est l'exemple, M. Th... n'écrivit jamais. C'est par des causeries, par de petites remarques doucement sarcastiques qu'il apprenait à ses amis l'art de jouir de la turpitude, de la bassesse, du mal. Sa résignation aux ennuis de la vie était discrètement hilare : avec quel air fin, prudent et satisfait je l'ai vu fumer un mauvais cigare ! Il avait le projet d'un livre, un seul, d'une synthèse de la vie offerte par les moyens les plus simples, les plus frappants. Un vieux petit employé se lève un dimanche, dans une banlieue, et il met du vin en bouteilles ; et quand toutes les bouteilles sont pleines, sa journée est finie. Rien que cela, sans une réflexion d'auteur (cela est réprouvé par Flaubert), sans un accident (autre que, par exemple, la crise d'un bouchon avarié), sans un geste inutile, c'est-à-dire capable de faire soupçonner qu'il y a peut-être, derrière les murs, une atmosphère de fleurs, de ciel et d'idées. Ce M. Th... est resté pour moi, car son esprit me charmait, le type de l'écrivain qui n'écrit pas.⁷⁸

Et voilà aussi pour un résumé certes assez peu rigoureux du *Vin en bouteilles*, mais comme Rémy de Gourmont le confesse lui-même,⁷⁹ il n'a pas eu «le bonheur d'ouïr» la «comédie» en question ; il n'en connaît «que la substance, qui est brève». Il faudra attendre 1956 pour que le manuscrit soit publié, dans les *Cahiers Naturalistes*, à l'initiative de Colin Burns. Cynique, ironique et affichant un certain mépris pour la gloire littéraire, Gabriel Thyébaut, ce pseudo théoricien du naturalisme, a certes fait couler beaucoup plus d'encre qu'il n'en a utilisée. Outre cette fantaisie ou «divertissement naturaliste» (Thyébaut aurait sans doute goûté l'oxymore de Deffoux et Zavie), il a également laissé les premières pages d'un roman, *Hortense Gerbaux*, conservées à l'Arsenal, et récemment éditées par Sylvie Thorel-

⁷⁸ Cité par Sylvie Thorel-Cailleteau, in *La Tentation du livre sur rien*, p. 518.

⁷⁹ Voir *Promenades littéraires*, 4ème série, «Huysmans et la cuisine» (1912).

Cailleteau.⁸⁰ Deffoux et Zavie mentionnent plusieurs autres titres, *La Découverte de l'Amérique*, et des parodies, *Le Lierre et la Tortue*, *Paul et Virginie*, *Le Mauvais Robinson*... Probablement jamais écrites, ces œuvres renvoient plutôt, comme le souligne par exemple Dumesnil dans *La Publication des soirées de Médan*, à une tradition orale. On peut surtout en retenir un élément clé de la personnalité de Thyébaut : un goût prononcé pour la parodie et le pastiche.

Thyébaut affichait d'autre part un culte inconditionnel de Flaubert, culte qu'il partageait notamment avec Céard et Pol Neveux. Comme Malbar et le docteur Laguérie dans *Terrains à vendre au bord de la mer*, ils «communiaient dans Flaubert». Selon Deffoux et Zavie, cette vénération se manifestait chez Thyébaut par «des exercices littéraires inspirés par telle ou telle phrase du maître : un peu moins que de la création, un peu plus que du pastiche».⁸¹ Comme nous allons le voir, c'est précisément ce qui se passe avec *Le Vin en bouteilles*. Une mémoire prodigieuse lui permettait en outre d'assimiler des pans entiers de littérature et de les restituer tels quels ou sous formes de parodies. Céard raconte ainsi dans son projet d'article sur Thyébaut qu'«il se réjouissait de la lecture des pires auteurs, mais dans leurs défaillances continues et presque géniales à force de naïveté et d'inconscience, il trouvait des motifs de réflexion, se plaisait aux parodies parce que, à son sens, pour les réussir il fallait avoir une science étudiée, profonde, de la manière spéciale à chacun des écrivains. Dans ce qui semblait une irrévérence il voyait une sorte d'hommage».⁸² Nous allons voir jusqu'à quel point sa courte pièce *Le Vin en bouteilles* met en œuvre ses dons de parodiste et constitue un hommage à Flaubert.

Le Vin en bouteilles, tout comme *Une belle journée*, est un texte doublement parodique : on peut y déceler d'une part un hypotexte flaubertien, (un hypotexte beaucoup plus précis que ne le pensent les commentateurs) et de l'autre un hypogénre, le genre naturaliste. Commençons par la parodie la plus générale. Comme l'a parfaitement analysé Colin Burns, *Le Vin en bouteilles* représente d'abord «une parodie des procédés naturalistes» ou «la formule naturaliste poussée à l'extrême», c'est-à-dire à l'absurde.⁸³ Thyébaut avait selon Céard ce don de percevoir les tics de langue, les stratégies mises en œuvre par n'importe quel auteur ; il ne pouvait donc qu'être sensible aux différents

⁸⁰ Voir *La Tentation du livre sur rien*.

⁸¹ *Le Groupe de Médan*, p. 191.

⁸² Cité par Sylvie Thorel-Cailleteau, in *La Tentation du livre sur rien*, p. 513.

⁸³ Voir sa présentation du *Vin en bouteilles*, *Les Cahiers Naturalistes*, 4 (1955), p. 165.

paramètres de la littérature naturaliste, aux thèmes et procédés récurrents, en un mot à la littérarité ou à la généricité que le naturalisme s'efforçait de dissimuler sous des prétentions mimétiques. Et qui mieux que lui possédait cette «science étudiée, profonde» des textes de ses amis naturalistes. Dans *Le Vin en bouteilles*, nous avons un exemple parfait et très précoce – selon Deffoux et Dumesnil c'est en 1880 que la pièce fut écrite – de la dialectique de mise à nu et surcodage (par le néant, par l'absurde) de motifs naturalistes par un sympathisant de la cause naturaliste.

L'anti-héros est «l'Homme des Choses Médiocres» (tout un programme naturaliste) ; l'intrigue est épurée au maximum et les quatre scènes qui composent cette courte pièce ne sont pas sans rappeler le théâtre de l'absurde. L'Homme des Choses Médiocres peut être perçu comme une sorte de génie omniscient qui, par choix, se tourne vers le culte du médiocre et devient, nous le verrons, un personnage naturaliste. Le long monologue de la scène II, dont voici un extrait, traduit l'idée qu'une connaissance illimitée, quasi absolue, mène à la désillusion, à une impasse :

J'ai trouvé le secret des littératures disparues et j'en ai montré la marche et la force à travers la barbarie des âges et les raffinements des décadences.

J'ai eu l'idée de ces théories récentes grâce auxquelles la science moderne destructive de l'âme explique les choses de l'esprit par des considérations physiques, combat les présomptions des théodicées, et, plus divine que la foi, plus impérieuse que la révélation, conclut despotiquement à l'éternelle vacuité des cieux.

Je fus touché du désespoir des théologiens, j'indiquai le point extrême où finissent les sciences, et je sus opposer la fixité de la foi aux irrésolutions de l'esprit d'examen ; ils répétèrent mes arguments, et quelque affermissement en résulta pour les dogmes ébranlés.

J'ai fait tout cela, et reprenant une pente naturelle de mon esprit, me voici retourné vers les choses médiocres, convaincu que je suis de leur permanence et de leur incommutabilité.⁸⁴

On peut certes se complaire à trouver dans l'Homme des Choses Médiocres des échos autobiographiques : Thyébaut était lui aussi, selon ses contemporains, infiniment cultivé et d'une intelligence remarquable, et sa carrière dans les lettres, quasi inexistante, laisse deviner un homme désillusionné, blasé, partisan du silence et de la non-action (littéraire). Mais l'Homme des Choses Médiocres est aussi et surtout l'incarnation de l'Esprit du siècle, il est un théoricien et sa «progression», son cheminement, reflète jusqu'à un certain degré la direction ou les préoccupations de la littérature contemporaine autour de 1880 : le

⁸⁴ *Le Vin en bouteilles*, p. 167.

triomphe du naturalisme consacre une certaine écriture du banal, du médiocre (c'est du moins l'une des tendances de l'esthétique naturaliste).

Mais l'Homme des Choses Médiocres devient aussi au cours de la pièce un véritable personnage naturaliste, il illustre son discours de la scène II par une action «médiocre» : la séduction de la bonne à la cave, lors de la mise en bouteilles du vin.

La bonne (entrant) : Voici d'autres bouteilles, et je viens vous aider.

(Il ne répond point : il se range à gauche, la bonne s'assied sur un tabouret près de lui : ils se passent des bouteilles, longtemps. Tout à coup, l'une d'elles, trop pleine, éclate sous le maillet, le vin jaillit, la bonne se retire brusquement, et dans le mouvement qu'elle fait, elle découvre des bas mal tirés et d'une propreté incertaine.)

L'Homme des Choses Médiocres : Cette apparition m'enchant. (Ils se repassent des bouteilles ; puis après un long silence :) Oh ! quelle idée me vient ! Ce serait médiocre ! Ce tas de charbon ! Oui, c'est dit, je veux la séduire.

[...] (Il l'étreint, et la renversant sur le tas de coke, il consomme l'acte vénérien).⁸⁵

Il s'agit là de la mise en pratique, de l'application directe de la philosophie du médiocre exposée précédemment : le décor (une cave, un tas de charbon), ou plus généralement la scène en question, en niant tout romantisme à l'amour et à l'acte sexuel, est typiquement naturaliste. L'Homme des Choses Médiocres est pour ainsi dire conscient de se comporter en personnage de roman naturaliste et au lieu de «ce serait médiocre ! », il pourrait tout aussi bien s'exclamer «ce serait naturaliste ! ». Dans cette scène, le culte ou du moins la tendance du discours naturaliste à traiter des sujets triviaux, à mettre en valeur le laid («bas mal tirés et d'une propreté incertaine», etc.) est mise en exergue et surcodée jusqu'à l'absurde. Thyébaud dévoile et exacerbe le mécanisme naturaliste en question. Comme le fait remarquer Colin Burns, «écrit sans doute dans un esprit de blague, *Le Vin en bouteilles* renfermerait peut-être une leçon pour les collaborateurs des *Soirées de Médan*». ⁸⁶ Et n'oublions pas que l'Homme des Choses Médiocres garde un silence de mort à la fin de la pièce. Il se condamne lui-même au silence : faut-il y voir un signe de l'impasse naturaliste ? un pressentiment que l'écrivain naturaliste n'aura bientôt plus rien à dire ? Pour le trop-plein de naturalisme contenu dans *Le Vin en bouteilles* – c'est-à-dire, paradoxalement, pour le néant de l'intrigue – Gabriel Thyébaud est un membre à part entière de notre cinquième colonne. Et comme il a travaillé dans l'obscurité beaucoup plus que d'autres, il est même, pour filer la métaphore, la «taupe» du mouvement naturaliste.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 165.

3.2 *Le Vin en Bouteilles* ou la parodie cachée de *Bouvard et Pécuchet*

Comme nous l'avons annoncé au début de cette partie, *Le Vin en bouteilles* est un texte à trappe doublement parodique : outre la parodie générale que nous venons d'examiner, on peut distinguer une parodie particulière, non-identifiée jusqu'à présent, à notre connaissance. Certes, plusieurs commentateurs ont repéré des échos flaubertiens dans *Le Vin en bouteilles* : la forme du monologue de L'Homme des Choses Médiocres rappelle ainsi fortement la septième section de *La Tentation de Saint-Antoine*. Mais l'hypotexte flaubertien ne s'arrête pas là, loin s'en faut. Ceux qui s'accordent à reconnaître dans la pièce de Thyébaut un fond de *Bouvard et Pécuchet* sont sur la bonne voie mais le passage parodié se cache en plein cœur du roman, à la fin du chapitre VII :

Pécuchet, le matin du même jour, s'était promis de mourir, s'il n'obtenait pas les faveurs de sa bonne, et il l'avait accompagnée dans la cave, espérant que les ténèbres lui donneraient de l'audace.

Plusieurs fois, elle avait voulu s'en aller ; mais il la retenait pour compter les bouteilles, choisir des lattes, ou voir le fond des tonneaux, cela durait depuis longtemps.

Elle se trouvait, en face de lui, sous la lumière du soupirail, droite, les paupières basses, le coin de la bouche un peu relevé.

« M'aimes-tu ? dit brusquement Pécuchet.

- Oui ! je vous aime.

- Eh bien, alors, prouve-le-moi ! »

Et l'enveloppant du bras gauche, il commença de l'autre main à dégrafer son corset.

« Vous allez me faire du mal ?

- Non ! mon petit ange ! N'aie pas peur !

- Si M. Bouvard...

- Je ne lui dirai rien ! Sois tranquille ! »

Un tas de fagots se trouvait derrière. Elle s'y laissa tomber, les seins hors de la chemise, la tête renversée, puis se cacha la figure sous un bras, et un autre eût compris qu'elle ne manquait pas d'expérience.

Bouvard, bientôt, arriva pour dîner.

Le repas se fit en silence, chacun ayant peur de se trahir.

[...]

Le cas de Pécuchet était grave, pourtant ; mais honteux de sa turpitude, il n'osait voir le médecin.⁸⁷

Le parallèle entre les deux textes est singulièrement frappant et, vu que Thyébaut «communiait dans Flaubert», l'on peut se refuser à croire à une simple coïncidence. Certes,

⁸⁷ *Bouvard et Pécuchet* (Paris : GF-Flammarion, 1966), pp. 210-212.

si *Le Vin en bouteilles* a bel et bien été rédigé en 1880 comme l'affirment Deffoux et Zavie, il faut alors poser comme condition sine qua non que Thyébaut a eu connaissance du manuscrit de Flaubert avant sa publication officielle et posthume, en 1881. On sait que Flaubert a écrit le chapitre en question (chapitre VII) en 1878 et qu'il en a fait la lecture à certains de ses amis. Il annonce ainsi à Guy de Maupassant dans une lettre datée du 15-16 décembre 1878 :

Pécuchet vient de perdre son pucelage, dans sa cave ! (avant huit jours mon chapitre «de Amore» sera fini).

Je vais maintenant lui foutre une belle vérole !⁸⁸

Et dans une lettre à Tourgueniev du 22 décembre 1878 : «J'aurai à vous lire trois chapitres de *Bouvard et Pécuchet*. Il m'en reste encore trois».⁸⁹ Certes, le nom de Thyébaut n'apparaît pas dans la *Correspondance* de Flaubert ; cependant, même s'il n'a pas assisté à la lecture par Flaubert du chapitre VII, on peut supposer qu'il en a eu vent, ne serait-ce que par Céard, dont il est très proche et qui, lui, «se rendait fidèlement chez Flaubert le dimanche».⁹⁰ Quoi qu'il en soit, la coïncidence est trop frappante. Voici une liste des éléments textuels laissant à penser que le passage de Flaubert a bel et bien été «refonctionné» ou parodié par Thyébaut :

- *Bouvard et Pécuchet* : cave ; soupirail ; bouteilles de vin ; séduction de la bonne / tas de fagots ; maladie vénérienne de Pécuchet ; «Le repas se fit en silence».
- *Le Vin en bouteilles* : cave ; soupirail ; bouteilles de vin ; séduction de la bonne / tas de coke ; «[l'Homme des Choses Médiocres] consomme l'acte vénérien» ; «L'Homme des Choses Médiocres garde le silence».

La parodie n'est certes pas surprenante quand on sait que la profonde admiration de Thyébaut pour Flaubert se manifestait notamment – je recite ici Deffoux et Zavie – par «des exercices littéraires inspirés par telle ou telle phrase du maître : un peu moins que de la création, un peu plus que du pastiche».⁹¹ La parodie d'un passage aussi précis, et somme toute relativement peu marquant au milieu des multiples mésaventures de Bouvard et Pécuchet, n'est pas non plus très surprenante : Thyébaut possédait en effet, aux dires de ses amis, une mémoire phénoménale et pouvait ainsi s'imprégner de tout ce qu'il lisait.

⁸⁸ Gustave Flaubert, *Correspondance : 1877-1880*, vol. 5 (Paris : Club de l'Honnête Homme, 1975), p.109.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 113.

⁹⁰ Colin A. Burns, *Henry Céard et le Naturalisme* (Birmingham : John Goodman, 1982), p. 72.

⁹¹ Léon Deffoux et Emile Zavie, *Le Groupe de Médan*, p. 191.

Mais la parodie est dissimulée, et particulièrement difficile à identifier du fait qu'elle a pour cible un court passage de *Bouvard et Pécuchet* et non le roman lui-même. Il y a en quelque sorte rupture du contrat parodique : là où l'auteur s'efforce généralement d'envoyer un certain nombre de signaux parodiques qui facilitent le décodage par le lecteur, Thyébaud se contente de signaux généraux qui pointent en direction de Flaubert (les commentateurs s'accordent à trouver «sur le fond» une parodie de *Bouvard et Pécuchet*). Sa parodie est de ce fait profondément élitiste et ce texte piège peut se décliner sur différents modes interprétatifs. Le texte peut certes être «compris» sans avoir connaissance de cet hypotexte extrêmement ponctuel. On rejoint ici l'approche de Michele Hannoosh, pour qui la connaissance – ou l'ignorance – de l'hypotexte précis ne vient pas affecter fondamentalement la compréhension de l'hypertexte ; seule la résonance parodique est importante car pour le reste (c'est-à-dire l'identification de l'hypotexte), le texte parodiant est porteur en filigrane du texte parodié et c'est là tout ce dont le lecteur a besoin. Ainsi, la scène de la cave, avec la séduction de la bonne sur le tas de charbon, peut être perçue comme un morceau de naturalisme lugubre, forcé et peu motivé (absurde). La non-connaissance du passage précis de *Bouvard et Pécuchet* n'empêche donc pas de déceler dans *Le Vin en bouteilles* une parodie plus générale ayant pour cible le genre naturaliste (voir l'analyse précédente).

Mais le rapprochement entre le passage de Flaubert et *Le Vin en bouteilles* est particulièrement enrichissant et permet à ce dernier texte d'être perçu sous un éclairage nouveau : si *Bouvard et Pécuchet* est généralement considéré comme une satire de la soif effrénée de connaissance, l'anti-héros du *Vin en bouteilles* obéit lui à un processus inverse : il va à rebours de Bouvard et Pécuchet ; il possède une trop grande connaissance de tout et souhaite par rebond se confiner dans le médiocre. Mais quel que soit le gouffre intellectuel qui sépare les personnages de Pécuchet et de l'Homme des Choses Médiocres, les deux personnages, nous montre Thyébaud, en sont réduits au même acte : en l'occurrence, la séduction d'une bonne dans une cave, acte certes peu romantique et aux conséquences fâcheuses que l'on sait.

On peut se demander la valeur, le sens ultime que Thyébaud a voulu donner à la transposition de ce passage de Flaubert. Thyébaud procède à une sorte d'amplification, d'agrandissement (déformant) du passage de *Bouvard et Pécuchet* qui vient servir de base à sa courte pièce de théâtre. On ne peut s'empêcher de penser qu'il se livre ici à une bonne blague, à une sorte de mystification, dont le lecteur, peu susceptible de reconnaître le

passage précis, est la première victime. Mais, rappelons-le, Thyébaud, en écrivant cette pièce, ne pensait qu'à un auditoire très restreint, un auditoire composé d'amis qui, comme Céard, étaient pour la plupart de fins connaisseurs de Flaubert. Peut-être s'agit-il pour Thyébaud d'éprouver les connaissances de son public, et peut-être s'agit-il aussi d'une sorte de démonstration par Flaubert : n'importe quel passage (ou presque) du maître de Croisset peut servir de base à l'élaboration d'une philosophie du médiocre. Le choix du passage semble en effet assez arbitraire, et, a priori, le long monologue de l'Homme des Choses Médiocres pourrait aussi bien venir se greffer sur d'autres faits et gestes de Bouvard et Pécuchet. Il est facile d'imaginer Thyébaud, qui connaissait son Flaubert, en train, par jeu, de choisir un passage de *Bouvard et Pécuchet* et d'en tirer une «leçon» : on obtient alors *Le Vin en bouteilles* ou la preuve par Flaubert (preuve cachée) de l'irrémissible médiocrité, de l'absurde et du ridicule de la condition humaine.

A titre de clin d'œil, et pour conclure en ce qui concerne *Le Vin en bouteilles*, on pourrait ajouter que la réplique de la scène I sur la température des caves fournirait une excellente rubrique au terme «Cave» dans *Le Dictionnaire des idées reçues* :

La femme : Vous n'avez pas froid ?

L'Homme : Non.

La femme : Du reste, dans les caves, il fait chaud l'hiver.

L'Homme : Et frais l'été... oui.

Dans cette pièce-rébus, toutes les clés renvoient à Flaubert.

3.3 Une belle journée ou la réécriture naturaliste de *Madame Bovary*

Comme dans *Le Vin en bouteilles*, on peut repérer dans *Une belle journée* la présence d'une double parodie : une parodie spécifique (qui a aussi pour cible *Madame Bovary*) et une (auto-)parodie «générale» ou, plus justement, générique, qui aurait pour hypogénre le naturalisme.

Ainsi, pour Sylvie Thorel-Cailleteau, *Une belle journée* serait «ni plus ni moins un pastiche de *Madame Bovary*».⁹² Si l'Homme des Choses Médiocres était l'anti-Pécuchet, sorte de reflet déformé mais se livrant aux mêmes actes que le personnage de Flaubert, Madame Duhamain renvoie elle à une version remaniée, façon naturaliste le plus gris, de *Madame Bovary*. Le roman, dédié à Thyébaud, est, tout comme *Le Vin en bouteilles*,

⁹² *La Tentation du livre sur rien*, p. 156.

imprégné de Flaubert ; il reflète, cette fois à l'échelle d'un roman, le même pessimisme, le même désillusionnement profond et irréversible que la pièce de Thyébaut.

Outre la thématique centrale du roman – l'adultère (mené à son terme ou non) – plusieurs scènes ou dialogues précis renvoient à *Madame Bovary*, à commencer par le titre, *Une belle journée*. Ainsi, le titre fait écho au dialogue entre Emma et Rodolphe, après les comices :

- [...] n'importe, nous avons eu pour notre fête une bien belle journée.
- Rodolphe répéta d'une voix basse et avec un regard tendre :
- Oh ! oui, bien belle !⁹³

Mme Duhamain et Trudon, quant à eux, ne peuvent que rêver une telle journée :

- Comme ce serait gentil !
- Et ils se répétaient :
- Quelle belle journée ! pensant moins à la journée présente, qu'à celle-là, moins précise, qu'ils rêvaient.

Une trêve romantique, même brève, est absolument irréalisable dans le monde naturaliste d'*Une belle journée*. Tout comme d'autres titres de romans naturalistes (*La Joie de vivre* ou *Charlot s'amuse*), *Une belle journée* est fortement teinté d'ironie et cette antiphrase annonce en quelque sorte le programme de Céard : le roman fonctionnera comme une version dégradée, ironique, ultra-naturaliste de *Madame Bovary*. Alexis procédera d'ailleurs plus tard à un exercice similaire dans *Madame Meuriot, mœurs parisiennes* (1891). Le roman en question, dédié à la mémoire de Flaubert, fonctionne lui aussi comme une version ironique et surcodée de *Madame Bovary*.⁹⁴

Mme Duhamain, «avait des goûts simples, ne se plaignait jamais de la monotonie de son existence, la trouvait naturelle».⁹⁵ Puis, comme dans *Madame Bovary*, le bal intervient, catalyseur qui semble à première vue bouleverser sa conception de la vie ; en rejetant soudain violemment la médiocrité de son mari et le mode de vie qui lui est associé, Mme Duhamain partage les rancœurs et aspirations de sa parente flaubertienne :

Une rage violente la saisit. En un instant les écœurements de sa vie d'honnêteté lui apparurent. Elle eut la vision furieuse et démesurée de la nullité crasse de son mari, de la continuelle platitude de son existence. Oui, toujours il s'était montré maladroit, grognon, insupportable.⁹⁶

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Voir David Baguley, «Alexis et le parrainage littéraire», article en cours de publication.

⁹⁵ Henry Céard, *Une belle journée* (Genève : Slatkine, 1980), pp. 8-9.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 58-59.

Instant de lucidité qui incite à l'action : rendez-vous avec Trudon; puis nouvel instant de lucidité, qui permet de boucler la boucle, cette fois lors du déjeuner avec Trudon :

Un mépris lui venait pour cet homme [Trudon], qui, là, en face d'elle, n'arrivait pas à lui procurer la curiosité d'une nouvelle sensation. Ainsi, rien d'extraordinaire n'arrivait. La vie était plate à perte de vue ! et la banalité qu'elle croyait fuir dans cette escapade, elle la retrouvait aggravée par la crainte d'une surprise, le secret remords d'avoir commis une mauvaise action.⁹⁷

Madame Bovary dégradée, contrainte à l'inaction par écœurement et lassitude, Madame Duhamain donne dans un «Schopenhauerisme» de cuisine. Certaines tirades ne sont d'ailleurs pas sans rappeler le monologue de l'Homme des Choses médiocres :

Elle devina quelle ampleur de sottise se manifeste dans les continuelles révoltes contre cette loi de la médiocrité universelle qui pareille à la gravitation et despotique autant que la pesanteur, ploie le monde et le soumet à son ordonnance.⁹⁸

Mais tout romantisme ou toute dimension tragique lui sont finalement déniés par Céard lorsque, ironiquement, au beau milieu de sa romance avortée, ce sont les préoccupations les plus terre à terre qui lui viennent à l'esprit sous forme de considérations ménagères :

Il comparait sa peau à la fraîcheur veloutée des pêches, trouvait des ressemblances entre les cerises et sa bouche, ses yeux et les amandes. Intimement, Mme Duhamain avec son instinct de bourgeoise économe, songeait que c'était là des fruits chers. Au marché, le vendredi précédent, elle en avait marchandé de semblables qui lui avaient semblé hors de prix.⁹⁹

A Madame Bovary dégradée, bal dégradé : les magnificences du bal de la Vaubyessard sont, non sans ironie, remplacées par celles du «Salon des Familles» où Madame Duhamain peut côtoyer tout le «gratin» du quartier :

Assise sur une banquette de velours élimé, Mme Duhamain, auprès de son mari, vit défiler devant elle l'apothéose des élégances de son quartier. Elle reconnaissait au passage son boulanger, son boucher, tous ses fournisseurs.¹⁰⁰

L'intrigue flaubertienne est transplantée dans un univers fondamentalement naturaliste et elle ne peut survivre en tant que telle, elle doit s'adapter : Mme Duhamain est incapable de se suicider. Le remaniement parodique a ici la valeur d'une réécriture de *Madame Bovary* sur le mode de *L'Education sentimentale*.¹⁰¹

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 133-134.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 339.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 168-169.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰¹ Voir David Baguley, *Naturalist Fiction*, p. 136.

Une belle journée contient également une dimension auto-parodique ; le naturalisme de Céard vient ironiquement se concentrer sur une miette de vie, analyser et disséquer un événement potentiel (liaison entre Mme Duhamain et Trudon). *Une belle journée* exacerbe par là même les procédés naturalistes, les tourne indirectement en ridicule ; il y a bel et bien «enchérissement» (par le rien, par le vide) de la formule naturaliste, pour reprendre le mot de Dumesnil.¹⁰² Mais contrairement à ce que dit ce dernier, cet enchérissement des procédés naturalistes n'évite pas «le grossissement et la déformation de la parodie» : bien que considéré comme un roman type du naturalisme, *Une belle journée* mine de l'intérieur l'esthétique naturaliste par son approche «extrémiste» c'est-à-dire, paradoxalement, par son minimalisme. Si Hennique «ébranlait» (modestement) les fondations du naturalisme en l'entraînant dans le domaine du comique-grotesque, Céard, à l'image de Thyébaud, prend à la lettre les paroles de Flaubert et tire le mouvement sur les pentes du néant, du livre sur rien. Céard est d'ailleurs parfaitement conscient de s'inscrire à rebours, de s'éloigner du naturalisme prôné par Zola ; comme il le reconnut beaucoup plus tard – 13 juillet 1916 – dans une lettre à René Dumesnil, «je me suis détaché des procédés de Goncourt et de Zola ; *Une belle journée* fut le symptôme de ma transformation».¹⁰³ Teinté d'un pessimisme noir qui condamne les personnages à l'inaction, qui les englué dans le médiocre, *Une belle journée* représente la négation absolue du «romanesque» ou, selon les formules de Charles Beuchat, «le goût de la réalité mesquine», «le culte de l'insignifiance».¹⁰⁴

Ni l'un ni l'autre ne rencontrait ce qu'il avait souhaité. Un grand vide se creusait au dedans d'eux : ils n'avaient plus la notion du temps, et demeuraient dans de longs silences qui stupéfiaient le garçon du restaurant.¹⁰⁵

Le grossissement du rien tourne parfois, dans le roman, à l'absurde et à un ennui existentiel proche de la nausée sartrienne. De longs passages sont ainsi consacrés à la description du papier peint et aux différentes fleurs qui en forment le motif. :

Par instants, [Trudon] s'arrêtait dans un coin, paraissait réfléchir, s'intéressait à une des fleurs peintes du papier de tenture, la regardait curieusement. Cette fleur l'attirait toujours, sans qu'il sût pourquoi.¹⁰⁶

¹⁰² Voir René Dumesnil, *La Publication des «Soirées de Médan»*, pp. 57-58.

¹⁰³ Cité par David Baguley, in *Le Naturalisme et ses genres*, p. 107.

¹⁰⁴ Charles Beuchat, *Histoire du naturalisme français*, vol. 2 (Paris : Corrêa, 1949), p. 129.

¹⁰⁵ *Une belle journée*, p. 134.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 228.

Une belle journée est le roman de la «platitude définitive», sans retour.¹⁰⁷

Si le surcodage par le rien est bien le principal procédé parodique mis en œuvre dans *Une belle journée*, on peut identifier d'autres signes d'effritement de la mimésis. L'ironie – cette ennemie du naturalisme qui vient éroder la représentation de la réalité et faire vaciller l'illusion réaliste – envahit ainsi le texte, un peu comme dans *Benjamin Rozes*. Le narrateur extradiégétique, voix de Céard, présente les personnages sous un jour ridicule. M. Duhamain est l'une des cibles privilégiées de cette ironie grinçante :

M. Duhamain se flattait de ses opinions centre gauche, préconisait les demi-mesures, parlait d'exécutoires, vantait les moyens prophylactiques. Il aurait été désolé d'en venir « aux extrémités ». ¹⁰⁸

Ces phrases polyphoniques où alternent la voix de M. Duhamain (en style indirect) et celle, ironique, du narrateur laissent percer le pédantisme et le ridicule du personnage. Si M. Rozes est affligé d'un ver, M. Duhamain, tout aussi médiocre et ridicule, est quant à lui un cocu en puissance, sauvé seulement parce que, «banalité pour banalité, [sa femme] préférerait la platitude légale». ¹⁰⁹ Et l'on pourrait multiplier les citations dans un roman gouverné tout entier par l'ironie de la situation, par la confrontation brutale entre le rêve romantique de l'adultère et le fiasco du rendez-vous amoureux. Ironie encore redoublée par la présence en filigrane de l'hypotexte flaubertien. Comme nous l'avons déjà indiqué, le titre fonctionne comme un marqueur doublement ironique : d'une part il parodie une phrase de *Madame Bovary*, phrase qu'il retourne en quelque sorte, de l'autre il constitue un commentaire sur la rencontre. Et l'ironie titrologique se retrouve disséminée dans tout le roman par le biais du leitmotiv de la «belle journée» :

- Auprès de Trudon, Mme Duhamain marchait, machinalement, comme dans un rêve.
- Une belle journée, n'est-ce-pas ?
- [...] de légers nuages, un peu jaunâtres sur les bords, voltigeaient, pareils à des flocons de laine sale. [...]
- Elle répéta :
- Une belle journée ! (pp. 87-88) ;
- – Une belle journée, hein, patron ? fit Trudon (p. 117) ;
- – La journée s'annonçait si belle !
- Oh ! oui, une belle journée, je m'en moque, dit Mme Duhamain d'un ton dégoûté (p. 254) ;

¹⁰⁷ *Une belle journée* : «L'imagination, toujours, aggravait les tristesses naturelles et puisque les réalités s'imposaient, sans cesse moindre que le rêve, le mieux consistait à s'étendre dans une platitude définitive», p. 339.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 11-12.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 153.

- Quel temps, quel temps, dit M. Duhamain, et il émit cet avis que, pour une belle journée de pluie, c'était une belle journée (p. 344).

Vecteur de considérations météorologiques ou amoureuses, toujours ironiques à un degré ou à un autre, le leitmotiv fonctionne comme un refrain, une petite musique obsédante et ironique qui joue dans le texte tout entier. Et le lieu commun, de plus en plus chargé d'ironie qu'il est répété, vient contaminer le roman, jusqu'à ce que, avec la dernière intervention (due à M. Duhamain), la boucle ironique soit enfin bouclée.

Texte ironique, texte doublement parodique, le «naturalisme» des limites de Céard est un naturalisme qui dévoile, voire exhibe sa littéarité, qui se construit par rapport à ou à rebours d'un texte (*Madame Bovary*) et d'un genre. Illustration ironique, preuve par (ou pour) Flaubert du livre sur rien. Roman de l'avorté, du presque, de l'aperçu, *Une belle journée* relève aussi d'un naturalisme parodique qui trouble la surface de la représentationalité.

CHAPITRE IX : MISE(S) EN ABYME

Outre le surcodage, la mise en abyme représente la principale stratégie auto-parodique mise en œuvre dans les textes de la cinquième colonne. Tout comme le surcodage, elle va miner le naturalisme et ses prétentions mimétiques de l'intérieur, à des degrés et selon des modes divers. La mise en abyme peut certes renvoyer à des pratiques fort différentes. Le terme même de «mise en abyme» a envahi le champ de la critique littéraire depuis sa prise en charge par le Nouveau Roman mais le procédé doit sa dénomination à Gide qui l'a sans doute découvert en 1891 et qui écrit en 1893 : ¹

J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi dans le tableau des *Ménines* de Velázquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans *Hamlet*, la scène de la comédie ; et ailleurs dans bien d'autres pièces. [...] Dans *La Chute de la maison Usher*, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans la *Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second «en abyme». ²

S'il n'emploie pas l'expression même de «mise en abyme», Gide désigne bel et bien le procédé qui consiste à enchâsser l'œuvre dans l'œuvre. Il est important à cette étape de la définition d'éviter l'assimilation ou la confusion entre «parodie» et «mise en abyme». La parodie possède bien elle aussi deux niveaux textuels : un texte (hypotexte) est transformé, détourné, au sein même d'un autre texte (hypertexte). Mais la propriété essentielle de la mise en abyme est, comme le dit Lucien Dällenbach, de «faire saillir l'intelligibilité et la structure formelle de l'œuvre», ce qui est loin d'être toujours une priorité pour la parodie. ³ La mise en abyme est avant tout une modalité de la *réflexion*. ⁴ D'autre part, elle constituera souvent un bloc à part, une enclave au sein d'un texte : si les deux niveaux textuels qui forment une parodie sont la plupart du temps fondus, superposés, indissociables, ceux de la mise en abyme sont juxtaposés, confrontés directement l'un à l'autre (bien que l'un

¹ Voir Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme* (Paris : Seuil, 1977), p. 9 et p. 16.

² André Gide, *Journal 1889-1939* (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1948), p. 41.

³ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, p. 16.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

contienne l'autre). La mise en abyme renvoie donc à une écriture réflexive, à une écriture qui se prend elle-même pour objet. Elle est une stratégie parodique possible mais elle n'est pas inhérente à la parodie. Sera mise en abyme «toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient».⁵ Ce sont les définitions respectives de la «relation de similitude» en question qui permettront de décliner les différents modes de la mise en abyme. Ils sont trois selon Dällenbach : «la *réduplication simple* (fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude), la *réduplication à l'infini* (fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragment qui..., et ainsi de suite) et la *réduplication aporistique* (fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut)».⁶

On comprend où se situent les enjeux au niveau du naturalisme : la mise en abyme est la stratégie parodique qui attire le plus l'attention sur le processus d'écriture, sur le monde du romancier, et donc qui met le mieux en évidence la littérarité d'un texte. Elle fonctionne comme un miroir qui reflète toujours la structure formelle de l'œuvre et parfois son contenu thématique. Si le surcodage nuisait à l'illusion référentielle et à la mimésis du fait de ses excès – des excès thématiques qui mettaient à nu certains stéréotypes naturalistes et par conséquent la généricité du discours naturaliste – la mise en abyme va quant à elle dévoiler encore plus directement la littérarité du texte naturaliste. Le texte va renvoyer à lui-même au lieu de s'ouvrir sur le monde et de tenter de représenter la « réalité » extérieure : le postulat de départ du naturalisme subit ainsi un processus de subversion. La littérarité prend le pas sur la mimésis, ou du moins sur la conception classique de la mimésis, nous reviendrons sur ce point. Comme nous l'avons déjà souligné, il s'agit cependant d'un cheminement logique, prévisible pour une esthétique qui vise à l'exhaustivité ; «décrire le monde» ne pouvait que conduire à un moment ou à un autre l'écrivain naturaliste à «décrire le monde de l'écrivain» (naturaliste). Le naturalisme va explorer ses limites et se replier sur lui-même.

Ce n'est sans doute pas une coïncidence si Gide découvre ou théorise le procédé dans les années 1890 : une bonne partie de la littérature se fait réflexive à cette époque. Les « romans de mœurs littéraires », ou le roman du romancier si cher à Gide, et ses variantes se multiplient. Toute une partie de cette littérature réflexive découle du naturalisme, et c'est

⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁶ *Ibid.*, p. 51.

celle qui va retenir plus particulièrement notre attention : Paul Margueritte écrit *Tous Quatre* (1885), J.H. Rosny, *Le Termite, roman de mœurs littéraires* (1890), Huysmans, *Là-Bas* (1891). En Belgique, paraît en 1884 *Les Béotiens* de Nizet. Quelques pages de *Autour d'un clocher* de Fèvre et Desprez (1884) déclinent la mise en abyme sur un mode ludique. D'autres «naturalistes» sont tentés par la stratégie du journal intime : Paul Alexis («Le journal de Monsieur Mure», «César Panafieu») ; Mirbeau, avec le *Journal d'une femme de chambre* (1900). Mais la littérature réflexive n'est pas confinée dans le seul domaine naturaliste, citons encore à titre d'exemples et en vrac : *Le Mordu, mœurs littéraires* de Rachilde (1889), *Sixtine, roman de la vie cérébrale* de Rémy de Gourmont (1890), *Les Pharisiens* de Darien (1891), *Paludes* de Gide (1895).

L'intensité réflexive est fort variable selon les œuvres ; la mise en abyme ne produit pas toujours les mêmes effets, loin s'en faut. L'illusion référentielle du texte naturaliste sera plus ou moins ébranlée selon l'intensité des secousses réflexives et tous les textes réflexifs ne sont pas conscients de leur littérarité au même degré. Seuls certains textes réflexifs extrêmes «narrativisent» leur littérarité, en font leur but même en «exhibant la loi sous-jacente à toute œuvre de langage».⁷ Nous allons explorer la pratique naturaliste de la mise en abyme en partant de sa forme la moins subversive (pour les prétentions mimétiques du naturalisme) pour aller à la plus subversive ou, autrement dit, passer de la mise en abyme ponctuelle et localisée à la mise en abyme généralisée.

1. *Autour d'un clocher* : une mise en abyme ludique et ponctuelle

La seule dimension ouvertement réflexive du roman de Fèvre et Desprez est tout entière contenue dans quelques pages. En voici l'essentiel :

[L'une des bigottes du village propose de prêter des livres à la jeune institutrice ; il s'ensuit une conversation sur la littérature du moment] :

- Voyons, mademoiselle, que désirez-vous en fait de livres ? reluqua Mme Frizot avec une protection condescendante de bibliothécaire.

Mon Dieu, elle ne savait pas ; quelque chose de nouveau autant que possible.

Du nouveau, mademoiselle, du nouveau ! Hélas ! Dieu savait ce qu'on écrivait maintenant ! Il était propre, le nouveau !

Et Mme Frizot de s'emballer sur un dada favori, avec des fulminations et des excommunications.

Ah ! les auteurs nouveaux qui cuisinaient des choses pourries, qui déshabillaient les vices, étudiaient les verrues à la loupe, se collaient le nez dans les ordures !

⁷ *Ibid.*, p. 67.

Ah ! ces littérateurs sans foi, sans pudeur, sans aveu ! Mais c'était à se boucher le nez ; mais ça ne respectait ni la morale, ni la religion !

- Voyons, mesdames, concevez-vous un écrivain comme ce Zola ? Ce n'est pas avec de l'encre qu'il écrit, non, mesdames, c'est avec de la boue.

Et ces dames prenaient des mines dégoûtées, se cachaient le minois sous leurs dentelles, rougissaient en toute candeur, clamaient des : Oh ! indignés.

- Et *Pot-Bouille* donc ! Avez-vous lu *Pot-Bouille*, Madame ?

- Je ne m'abaisse pas à de pareilles infamies, Madame ?

- Eh bien, moi, madame, je l'ai lu. Mon Dieu, vous comprenez, par curiosité ; on en parle tant ; j'ai eu le courage d'aller jusqu'au bout. Eh bien, madame, c'est écœurant.

- Et concevez-vous, mesdames, s'épouvantait Mme Frizot, concevez-vous l'influence délétère de cette littérature ordurière. Voyez-vous *L'Assommoir* entre les mains d'une jeune fille !

- Oh ! mesdames, c'est à faire frémir ! s'effaroucha Mme Palaiseau qui ne frémissait pas plus qu'un dragon.⁸

Une première caractéristique de cette mise en abyme est de narrativiser la polémique qui entoure la littérature naturaliste. La mise en abyme consiste en effet ici en un (pseudo) échantillon du processus de réception du naturalisme zolien, qui vient prendre place au cœur même d'un texte qui se veut résolument naturaliste. Elle vient nourrir une bataille littéraire qui battait son plein quelques années auparavant. Très ironiquement, Fèvre et Desprez placent dans la bouche de bigottes de village le discours polémique que tiennent la presse conservatrice et les ennemis jurés du naturalisme. Les initiateurs de la propagande anti-zolienne sont clairement assimilés à de vieilles grenouilles de bénitier, hypocrites de surcroît : «- Je suis sûre qu'elle a lu tout Zola, murmura Mme Merlin qui supposait complaisamment ses faibles aux autres».⁹ Il s'agit en quelque sorte d'un règlement de compte, d'une revanche moqueuse et intra-diégétique.

On peut facilement identifier les principaux clichés de la propagande anti-naturaliste : «cuisinaient des choses pourries», «étudiaient les verrues à la loupe», «nez dans les ordures», Zola accusé d'écrire avec de la boue, «littérature ordurière». Cette compilation de stéréotypes «naturalistophobes» constitue un échantillonnage très représentatif des injures qui ont accueilli *L'Assommoir*, *Nana* ou encore *Pot-Bouille*, et notamment des clichés transmis par la caricature. En effet, chacune des accusations portées a son reflet caricatural. La métaphore de la cuisine, du ragoût douteux mijoté par Zola, est par exemple illustrée par André Gill dans *La Nouvelle Lune* du 23 avril 1882. On

⁸ Louis Desprez et Henry Fèvre, *Autour d'un clocher* (Genève : Slatkine, 1980), pp. 163-164.

⁹ *Ibid.*, p. 165.

y voit Zola, une grande plume à la main, soulevant le couvercle d'une marmite ; les mouches qui tournaient autour tombent raides. Dans les caricatures de l'époque, la plume de Zola est souvent en train de tremper dans un pot de chambre : c'est le cas dans de nombreuses caricatures de Gill, dont «Loisirs naturalistes» (*La Petite Lune*, 1879), qui représente Zola s'efforçant de déboulonner une statue de Victor Hugo. La première caricature du même André Gill, dans *L'Eclipse* de 1876, montre d'autre part Zola en train d'examiner un minuscule personnage à la loupe. Fèvre et Desprez utilisent donc fort habilement toute une partie de l'arsenal anti-naturaliste qui, canalisé par les personnages ridicules et hypocrites de Mme Frizot et ses commères, se retourne contre ceux qui l'ont mis en œuvre.

La mise en abyme prend une valeur d'autant plus ironique que l'on pressent ce qui va suivre : «dévergondage» de la jeune institutrice avec / par le curé, etc. ; Mesdames Frizot, Palaiseau et Merlin sont elles-mêmes des personnages de roman naturaliste et le clin d'œil ironique est redoublé lorsque l'une d'entre elles parle de faire brûler les romans naturalistes. Le lecteur est alors en mesure d'apprécier toute la saveur de ces déclarations suicidaires involontaires.

En ce qui concerne l'impact de cette mise en abyme sur le reste du récit, il est limité : il s'agit d'une mise en abyme ponctuelle, localisée, qui n'a pas le temps d'ébranler les prétentions mimétiques du naturalisme en attirant l'attention sur la littérarité du texte, sur le code, sur le processus d'écriture. Le potentiel subversif de la mise en abyme n'est donc pas activé ; la réflexivité ne se trouve pas thématisée. Dällenbach, lorsqu'il aborde la mise en abyme d'un point de vue «résolument économique», affirme qu'une «réflexion imperceptible, furtive ou non combinatoire [c'est-à-dire qui n'est pas associée à d'autres réflexions] est toujours une mise en abyme mineure».¹⁰ Plutôt que «mineure», nous parlerons de ludique, de mise en abyme clin d'œil. On trouve une mise en abyme de ce type, encore plus succincte, dans *Nana*, lorsque le personnage de Nana est plongé dans un roman naturaliste. Dans *Autour d'un clocher*, la mise en abyme vient s'inscrire dans le dispositif comique qui contamine le discours naturaliste. Plutôt que d'avoir une valeur subversive en soi, elle renforce le surcodage du naturalisme par le comique. La dimension auto-parodique de *Autour d'un clocher* réside donc davantage dans la contamination comique du genre naturaliste, et la mise en abyme est au service de ce comique.

¹⁰ *Le Récit spéculaire*, p. 140.

2. *Tous Quatre* et *Le Termite* : le roman (naturaliste) du romancier (naturaliste)

Si *Autour d'un clocher* ne faisait appel à la mise en abyme que dans sa forme la plus compacte et ponctuelle, d'autres romans de la seconde génération de naturalistes vont avoir recours à un degré supérieur de réflexivité. La mise en abyme aura cette fois un important rendement narratif, elle affectera l'ensemble du texte. C'est le cas de ces deux «romans du romancier», précurseurs du roman à la Gide, que sont *Tous Quatre* de Paul Margueritte et *Le Termite, roman de mœurs littéraires* de J.H. Rosny. La propriété essentielle de la mise en abyme fictionnelle, «dédoubler le récit dans sa dimension référentielle d'histoire racontée»,¹¹ est activée grâce à une stratégie bien spécifique : l'intervention du romancier comme personnage principal. Au-delà des apparences, *Tous Quatre* et *Le Termite*, sont des romans étrangement similaires : ils traduisent en effet tous deux le malaise profond qui touche le naturalisme ; ils narrativisent la crise du roman naturaliste et expliquent ou tentent de justifier, dans les confins de la fiction, le passage du naturalisme «touffu» à la Zola au livre sur rien, au naturalisme du vertige et du néant qui caractérise les œuvres de la seconde génération naturaliste (dont Margueritte et Rosny font partie).

2.1 Narrativisation de la crise du roman naturaliste : «The Anxiety of Influence»

Les deux textes insistent d'abord sur l'«Anxiety of Influence», pour employer la célèbre formule d'Harold Bloom, manifestés par les deux personnages-romanciers, Tercinet (dans *Tous Quatre*) et Servaise (dans *Le Termite*). Les deux écrivains fictifs sont frappés par le sentiment que tout a déjà été dit et écrit, que l'originalité littéraire n'est plus possible en ce siècle finissant. On en revient à cette idée de vide des contenus qui, nous l'avions vu, devait jouer un rôle clé dans la promotion de la parodie comme stratégie littéraire.

Ainsi, Noël Servaise se sent étouffé, opprimé, par ses précurseurs ; ces derniers vouent ses tentatives littéraires à l'échec, le condamnent à la stérilité, et ce, dès le début du roman (de Rosny) :

¹¹ *Ibid.*, p. 123.

Par degrés, comme il circulait à pas lents, il recommença de songer au bouquin ; mais dans la lourdeur du moment, dans la taciturnité funéraire du quartier, la mesquinerie des ébauches éparpillées sur la table le terrifia. Il eut la vision féroce de ses précurseurs. Leur nombre et leur immensité l'asphyxièrent : le Ciel et la Terre, les hommes et les choses furent ensevelis sous l'imprimerie.

[...]

L'interminable vermine des phrases et des chapitres fut incrustée aux nerfs de Noël, entourée en spirales dans son cerveau, mélancolique, marécageuse et monotone à faire vomir.¹²

Même si les causes de ce vertige sont ici plus littéraires, les symptômes en question ne peuvent manquer d'évoquer la «nausée» de Roquentin. Servaise est malade de littérature. D'autre part, un peu comme certains écrivains de la seconde vague naturaliste, notamment Céard et Thyébaud, Servaise reste prisonnier du texte flaubertien : «Bientôt, toute originalité deviendrait impraticable. [...] Atone, il étendit le bras vers ses livres et ramena Flaubert».¹³

Dans *Tous Quatre*, «The Anxiety of Influence» est plus perverse et déguisée. La lecture des maîtres stimulera le jeune écrivain afin de mieux le paralyser plus tard. Margueritte esquisse ainsi le parcours qui attend l'écrivain en herbe à la fin des années 1870 et dans les années 1880 ; le personnage principal, Tercinet, veut devenir écrivain et son apprentissage passe obligatoirement par la lecture des maîtres du moment :

Il n'était bruit alors que des romans de Zola et du tapage qu'ils soulevaient.

Tercinet les lut et cette révélation, qui ne le déçut pas, comme celle des poètes parnassiens, l'enthousiasma. [...]

Ces trois hommes [Goncourt, Zola, Flaubert] avec Daudet, le gracieux impressionniste et peintre, il les aima et vécut pendant six mois dans leur intimité, imaginativement ; chaque livre de leur œuvre lui causait des palpitations. Quand il avait lu un roman de Goncourt, de Zola ou de Flaubert, il disait : - « C'est celui-là que je préfère », - puis le roman nouveau lu l'emportait dans une admiration qui, sans effacer l'ancienne, y ajoutait et la grandissait. De longtemps, il ne put dégager une idée générale de cette formidable lecture qui entremêlait *Charles Demailly*, *La Curée*, *Manette Salomon*, *Le Ventre de Paris*, *Fromont Jeune*, *Salammbô*, *L'Education sentimentale*, etc. Il admira avec ivresse. Plus tard seulement un classement se ferait dans son esprit ; puis à quoi bon dégager une formule : c'était beau ! c'était beau ! que fallait-il chercher de plus ?¹⁴

Ce morceau de réception enthousiaste du naturalisme et de ses précurseurs permet de fictionnaliser toute une phase du processus d'apprentissage du romancier naturaliste en

¹² J.H. Rosny, *Le Termite : roman de mœurs littéraires* (Paris : Savine, 1890), p. 6.

¹³ *Ibid.*, p. 7.

¹⁴ Paul Margueritte, *Tous Quatre* (Paris : Fayard, 1885).

puissance : le romancier est avant tout lecteur des monstres sacrés, des poids lourds de la littérature du moment, Flaubert, les Goncourt et Zola (voire Daudet). Si l'impact de ces lectures semble être beaucoup plus positif sur Tercinet que sur le Servaise du *Termite*, il ne faut cependant pas s'y tromper : à long terme, Tercinet ne se remettra pas de ces lectures et de la voie qu'elles lui ont fait prendre. En s'emparant de cette formule toute trouvée du naturalisme («que fallait-il chercher de plus ?»), Tercinet se condamne lui aussi à la stérilité, au néant, et c'est ce long et douloureux processus qui va occuper une partie du roman.

2.2 L'apprentissage ou la tentation du naturalisme

Le naturalisme en tant que genre se trouve alors problématisé dans les confins de la fiction : les jeunes écrivains justifient leurs choix et, pour ce faire se lancent dans de longues considérations esthétiques. Tercinet livre sa propre version, certes très atténuée, de la bataille naturaliste : il écrit un article en défense du naturalisme, le porte au journal («un grand journal du matin») ; ironiquement, l'article est jeté au panier, symbole du difficile parcours qui attend l'aspirant naturaliste. Et Tercinet, peu à peu, se comporte en écrivain naturaliste type – tendance impressionniste –, cherchant à représenter le monde dans sa totalité, à créer l'illusion réaliste :

Dans la rue, son lorgnon perpétuellement braqué, emmagasinait, dans ses verres clairs, des tableaux dont Tercinet neutralisait au passage la fugacité. Et ses efforts, sa curiosité, son labeur devinrent universels. Le grondement et le mouvement des rues, la disposition des boutiques, l'immobilité des choses, il épia tout, acharné en son devoir de peindre, de traduire l'impression. [...] Son rêve devint énorme, épousa la vie même. Il voulut rendre l'impression de tout, observa tout.¹⁵

La métaphore du lorgnon ou de la loupe est particulièrement significative : Tercinet incarne le stéréotype de l'écrivain naturaliste, tel que la caricature se complaît à le représenter. Je renvoie une fois de plus ici à une caricature d'André Gill, intitulée «Ecrivain naturaliste, à la recherche de *documents humains*» (*La Lune Rousse*, 26 octobre 1879) : dans ce portrait-charge d'un goût douteux, mais fort caractéristique des pratiques journalistiques et caricaturales de l'époque, l'écrivain en question, aux traits vaguement zoliens, examine des excréments humains à l'aide d'un lorgnon. D'autre part, il est important de souligner que

¹⁵ *Ibid.*, p. 57.

ces clichés trouvent en grande partie leur origine dans la rhétorique critique zolienne. Tels sont par exemple les termes employés par Zola dans *Le Roman expérimental* : «de même que le savant applique sa *loupe d'observateur* sur la rose comme sur l'ortie, le romancier naturaliste a pour champ d'observation la société entière, depuis le salon jusqu'au bouge». ¹⁶ Cercle vicieux donc où le naturalisme est victime de sa propre rhétorique que les caricaturistes prennent si l'on peut dire au sens «propre».

Et Tercinet met la méthode naturaliste en application dans un premier roman :

Sandaraque. Ainsi parle-t-il du roman à son ami :

Mon rêve, vois-tu, c'est ça ! Un roman sans intrigue, sans intérêt, si tu veux, un roman banal et plat comme la vie, minutieusement cruel, cyniquement grotesque, un roman où fourmillaient des gens qu'on ne verrait qu'une fois, des mots cueillis au passage, des aventures quelconques en leur pêle-mêle vécu, un roman qui donnerait autant que possible l'impression de la vie, qui est multiple, un roman sans trucs, sans ficelles, ne procédant d'aucune école, ne disant le mot cru que quand il faut, un roman où sous le terre à terre et la gravité de l'observation, se cacheraient si bien l'ironie et le lyrisme, qu'on l'accuserait d'en manquer. ¹⁷

Roman sans intrigue, importance du détail, de l'observation, volonté de recréer la vie, la «réalité», le discours est bien celui d'un théoricien du roman naturaliste. Et Servaise rejoint Tercinet dans sa passion pour le détail et la tranche de vie ou le «morceau de vie» à la naturaliste ; lui aussi est équipé, au sens figuré, du lorgnon lui permettant de s'adonner à la «microscopie littéraire»:

A tâtons, préparant chaque alvéole pour les briquettes de l'observation, il eut le plaisir des « instinctifs », le plaisir de la taupe fouisseuse et du castor maçon. Il se délecta de menues anecdotes, de petites gesticulations d'être, en proie à la microscopie littéraire et toutefois s'interdisant le « subtil », préférant l'acuité et la finesse, les emporte-pièce du récit, acharné à la collection des épithètes [...].

– Et pas d'idylle, répétait-il en triomphe... pas de commencement ni de fin... un morceau de vie coupé en pleine étoffe... tel que c'est, tel que ça se passe ! ¹⁸

«Morceau de vie» ou «tranche de vie» à la Zola. A force de décliner sa rhétorique sur tous les tons et avec toutes ses variantes, cette dernière devient une cible facile pour les parodistes de tous poils. Les paroles de ce pseudo-théoricien du naturalisme sont donc contaminées, surcodées : elles renvoient à la fois à la rhétorique zolienne et à sa parodie.

¹⁶ *Le Roman expérimental*, éd. Henri Mitterand, Cercle du Livre Précieux : voir son commentaire sur *Les Frères Zemganno*, p. 1319.

¹⁷ *Tous Quatre*, p. 67.

¹⁸ *Le Termite*, pp. 10-11.

Rosny «met à nu» certains stéréotypes naturalistes (comme l'avaient fait avant lui certains parodistes et caricaturistes) mais dans les confins de la fiction, et les commentaires de Servaise ont un fort écho parodique.

Servaise, en bon représentant de la seconde génération naturaliste, détournera la méthode, la poussera à l'extrême, c'est-à-dire jusqu'à l'auto-parodie ; processus inévitable car comme il le dit lui-même sa «minute d'arrivée» en littérature coïncide avec le «surmenage de la méthode».¹⁹ Nous étudierons en détail la narrativisation de cette période de transition.

Dans *Tous Quatre*, la situation est différente, dans un premier temps, car Tercinet met bel et bien en application la méthode naturaliste de Zola et s'attache à une vaste peinture des milieux. Or, ce faisant, il ne peut sembler-il que parodier Zola :

Depuis huit années, Tercinet avait écrit cinq romans : épais, touffus, pleins. [...] Ses cinq romans étaient cinq histoires vécues, fouillées au plus profond des âmes et des chairs. Chacun d'eux étudiait, à travers les péripéties de l'intrigue, en son caractère, son rôle synthétique, et sous des noms Saint-Simonistes, l'armée, *L'Épée*, la magistrature, *La Toge*, l'administration, *Les Ronds de cuir*, le commerce, *La Balance*, le peuple, ouvrier et paysan : *Les Fléaux*. Chaque roman avait pris tel titre.²⁰

Tercinet est un personnage doublement fictif à ce niveau du récit : si Servaise, personnage à clefs, incarne lui parfaitement l'écrivain de la seconde génération naturaliste coincé dans une impasse (qu'il s'agisse de Céard, Thyébaud, Bonnetain, Hennique...), Tercinet ne renvoie à aucun d'entre eux, il est plutôt ici un double de Zola, lui-même mentionné dans le roman. Pâle copie sans doute, qui ne connaîtra jamais la renommée ou le succès, fût-il de scandale, mais néanmoins auteur de romans «épais», «touffus» et «pleins» qui n'ont pas de ce point de vue d'équivalents, ceux de Zola mis à part. Et c'est la relation entre l'œuvre de Tercinet et celle de Zola qui est particulièrement ambiguë (l'œuvre de Tercinet étant quant à elle doublement «fictive») et intéressante : en appliquant la méthode naturaliste, en étudiant méthodiquement et «scientifiquement» les différents milieux, Tercinet met en œuvre un programme parallèle et complémentaire à celui de Zola – ledit Zola n'a par exemple pas consacré de roman exclusivement à la magistrature. Autre interprétation possible : Tercinet est un parodiste ou plagiaire plus ou moins involontaire. Les titres symboliques, la méthode, l'ampleur des romans, tout semble renvoyer à Zola. Dans un cas

¹⁹ *Ibid.*, p. 34.

²⁰ *Tous Quatre*, p. 104.

comme dans l'autre, Tercinet serait un peu le rival de Zola, empiétant sur ses plates-bandes, le devançant parfois (le roman consacré aux paysans peut-être perçu comme une parodie-prolepse de *La Terre*). Et cette fonction du personnage de Tercinet comme «double» potentiel de Zola est déterminante pour le reste de la démonstration : le message de *Tous Quatre* est clair, il n'y a pas de place pour deux Zola dans le monde littéraire. Tercinet, nous le verrons, s'en rendra compte et s'auto-détruit en «mutilant», selon son terme, les manuscrits des romans en question. Immolation symbolique du naturalisme, avec d'impuissance à trouver sa voie après lui. Il s'agit là d'une transition toute trouvée pour passer à l'étape suivante.

2.3 Impasse du naturalisme : la stérilité et le néant narrativisés

Chacun à sa façon, *Tous Quatre* et *Le Termite* «fictionnalisent» le difficile passage du naturalisme de la première génération, incarné par Zola, les Goncourt, Daudet et peut-être aussi Flaubert en dépit de son aversion pour l'étiquette, à celui de la seconde génération (que représentent Céard, Hennique, Bonnetain, parmi d'autres, mais aussi Margueritte et Rosny) et mettent en évidence les problèmes rencontrés par ces jeunes naturalistes. La mise en abyme consiste alors à incorporer au sein d'œuvres imprégnées de naturalisme une réflexion critique sur l'évolution du naturalisme et sur l'usure du genre. Le naturalisme de la seconde génération se regarde dans un miroir et n'aime pas ce qu'il y voit. C'est dans *Le Termite* qu'on trouve les commentaires les plus directs, les plus ouverts sur cette deuxième phase du naturalisme ; Servaise, tenté par le naturalisme, va s'engager inéluctablement et «inconsciemment» sur la voie d'un naturalisme extrême, surcodé, auto-parodique :

A son arrivée en littérature, son esprit anti-métaphysique et sa tendance dénigrante furent d'emblée séduits par la pensée de l'exact et du catalogage. Il trouva infiniment honnête que de l'observation de la vie courante, de la fixation d'événements minuscules dépendait tout l'art. Sa minute d'arrivée coïncida avec le surmenage de la méthode : le but, pour lui et cent autres, fut de descendre dans les boyaux de la basse vie, de disséquer les microbes sociaux, d'assécher la phrase et de fuir avec horreur la finalité du but. Ce travail, qui pouvait prêter à des développements infinis, ils le bornèrent à la hâte, refusant toute enquête qui dépassât la surface, tout à fait absconse, toute induction. Inconsciemment, ils descendirent à un code où le charme fut interdit, les situations amères et triviales, la constatation rigoureusement matérielle. Il parut *artiste* d'hyperboliser les tares, une honte s'attacha au moindre optimisme social et humain, honte aggravée par la

confusion de cerveaux étroits – et les naturalistes de 80 à 84 furent particulièrement étroits.²¹

Nous avons affaire ici à un procès-verbal, à un constat désabusé mais qui se veut objectif sur l'état de la littérature naturaliste. De façon significative, on doit ce commentaire non à Servais – quelque peu discrédité et ridiculisé quelques pages auparavant, car accablé par une série de maux de tonalité typiquement naturaliste – mais au narrateur extradiégétique. Ce dernier, pourrait-on argumenter, laisse filtrer ici la position de J.H. Rosny lui-même (nous en aurons d'ailleurs la preuve) ; le narrateur-énonciateur a pour fonction de garantir le sérieux des propos critiques.

Le commentaire renvoie à la fois à une prise de conscience et à une prise de distance de la part d'un naturaliste repent. Le diagnostic est sévère mais lucide et les symptômes identifiés coïncident parfaitement avec les reproches généralement formulés contre le naturalisme radical, extrême de la seconde génération : les jeunes naturalistes se sont trop spécialisés dans l'étude des «tares» et autres névroses, ils ont trop privilégié le laid, le vice, le trivial, le rien («microbes») et se sont enfermés dans des sujets trop étroits. Autre principal reproche adressé au naturalisme par ses adversaires (ou parfois par ses adeptes) et que l'on retrouve ici : les jeunes naturalistes ont refusé «toute enquête qui dépassât la surface», ils se sont bornés à une «constatation rigoureusement matérielle». D'où la réaction menée par les psychologues. C'est sans grande surprise que l'on retrouve, lors de l'entretien de Jules Huret avec J.H. Rosny, les mêmes arguments et le même diagnostic, formulés cette fois de façon directe :

Il était, en effet, évident depuis longtemps pour moi que la fin du naturalisme était proche, qu'elle s'imposait par excès de matérialisme triomphant, par excès d'inclairvoyance et d'incompréhension de notre époque ; il était tombé à la pire des chinoïseries ; c'était l'application médiocre d'une théorie étroite et mesquine, de l'école.²²

Propos qui n'étonnent pas venant d'un signataire du «Manifeste des Cinq», bien que plus mesurés que dans le fameux Manifeste. Dans *Le Termite*, l'analyse critique a pris le pas sur la polémique pure et dure. La critique vient cette fois de l'intérieur et, comme le souligne Sylvie Thorel-Cailleteau à propos de *Là-Bas*, «le roman propose sa propre herméneutique et se scinde sous l'effet du discours critique qui s'y trouve saisi».²³ La mise en abyme a

²¹ *Le Termite*, pp. 34-35.

²² *Enquête sur l'évolution littéraire*, p. 240.

²³ *La Tentation du livre sur rien*, p. 219.

peut-être aussi valeur de confession et de justification ; Rosny «confesse» la seconde génération naturaliste dont il (a) fait partie, il décrit et analyse le cheminement vers le néant et l'auto-destruction : «Opiniâtre, durci, rétréci, il haussait les épaules, il s'enfonçait dans son mysticisme de néo-naturaliste, dans son chaos de menus événements».²⁴ Ou encore :

Les jeunes, Servaise, Gabarre, [...] outraient et aiguisaient leurs âmes, combinaient des sentences furieuses, enténébraient encore les maximes du malheur de vivre et se fabriquaient une horrible philosophie de *néant*, une ivresse de dénigrement à *outrance*.²⁵

«Outrance» et «néant», telles sont bien les deux principales formes de surcodage du naturalisme telles que nous les avons identifiées dans le corpus. Et Rosny va encore plus loin dans l'(auto-)analyse lorsqu'il emploie le terme même de «parodie» :

[Servaise est en train de lire les premières épreuves de son volume de nouvelles] : Une sénilité amère flottait sur le récit, une conception de futile et de néant rampant à tous les sentiers de la pensée. [...] Et quel frisson de colère aux coquilles absurdes, aux déformations de la phrase aboutissant à la parodie !²⁶

Le naturalisme excessif, extrême de la seconde génération conduit donc, même involontairement, à la parodie, à l'auto-parodie. Rosny applique à l'œuvre de Servaise et par extension aux œuvres de tous ceux qui ont suivi le même chemin («cent autres») la grille de lecture que nous avons choisie de privilégier. Si la notion de «parodie» ou d'«auto-parodie» est bien, nous semble t-il, une notion clé pour une meilleure compréhension des textes de la seconde génération naturaliste, il n'en est pas moins surprenant et remarquable de la trouver mentionnée, inscrite *au cœur de l'un de ces textes*. La réflexivité atteint là un degré supérieur et la dimension critique ou auto-critique du texte de Rosny semble y gagner en lucidité. Un certain détachement est inhérent à cette lucidité critique : c'est parce qu'il a pris ses distances avec ce type de naturalisme que Rosny peut l'analyser objectivement et au second degré. Le paradoxe est bien évidemment le suivant : le jugement critique en question est intégré à un ouvrage de fiction encore bien imprégné de naturalisme, même s'il s'agit d'un naturalisme ironique et conscient de lui-même. La réflexivité se teinte ici plus que jamais, pourrait-on dire, d'une certaine dose d'exhibitionnisme littéraire.

²⁴ *Le Termite*, p. 38.

²⁵ *Ibid.*, p. 60 (c'est nous qui soulignons).

²⁶ *Ibid.*, pp. 73-74.

Avant de passer à *Tous Quatre*, un dernier point reste à aborder concernant la nature de la réflexivité dans *Le Termite*. A l'auto-parodie réflexive, à la critique intégrée de toute une phase du naturalisme, vient s'ajouter une dimension satirique qui n'est pas décelable dans *Tous Quatre*. Rosny aurait en effet recréé dans son roman les discussions du Grenier de Goncourt.²⁷ Il procède par exemple à un jeu de mot parodique tout à fait similaire en tonalité aux multiples parodies de réception étudiées dans notre deuxième partie : *Le Ventre de Paris* devient *L'Estomac de Paris* et Zola, *Rolla*. Et la mention des recettes fructueuses du roman peut être perçue comme un coup de dent envers Zola, souvent accusé par ses détracteurs de ne songer qu'au profit :

Votre *Estomac de Paris* marche, Rolla ? demanda Fombreuse.

- Mon Dieu, oui, on fait 1500 et avec 800 tous les frais sont couverts.²⁸

Cette pointe satirique laisse deviner que Rosny n'a pas complètement digéré le succès de celui qu'il appelle, lors de son entretien avec Huret, le «père Zola».

Dans *Tous Quatre*, le «calvaire» des jeunes naturalistes, au lieu d'être envisagé de façon généralisée et synthétique, est exclusivement analysé à travers le personnage de Tercinet. Ce dernier évolue de façon décisive au cours du roman : d'apprenti-Zola s'essayant aux romans «épais» et «touffus», Tercinet va succomber à la tentation, au vertige du néant. De façon encore plus frappante que Servaise, qui n'a jamais pu laisser libre cours à son écriture, Tercinet va soudain s'auto-censurer, se condamner à la stérilité. Obsédé par l'idéal flaubertien du livre sur rien, il va raturer ses manuscrits. La longue citation suivante reflète parfaitement la rage auto-destructrice qui s'empare de Tercinet et, par extension, de toute une génération :

Surtout ce qui le hantait fut l'idée de faire concis pour obtenir intense, et grave pour imposer le respect. Il commença donc à mettre des barres noires, épaisses, à travers les pages de chaque manuscrit.

[...] Il ne souffrait plus des premières mutilations. Il multipliait les ratures. Rien d'étrange comme ses manuscrits, dorénavant tout striés de noir. Des pages entières ne portaient pas un mot ; sur d'autres, il y avait une phrase, deux phrases restées. Quand il avait « travaillé » ainsi sur un chapitre, Tercinet passait au chapitre d'un autre roman.

Et un squelette se dressait, avec des coins de chair, avec de la vie restée en quelques coins. [...]

Les romans, touffus, énormes, débordaient de sève, purement beaux. Mais les nouvelles restées meurtries du labeur premier, existaient encore d'une intense et

²⁷ Voir René-Pierre Colin, *Renégats et Alliés*, p. 361.

²⁸ *Le Termite*, p. 96.

concise beauté. Elles étaient, ainsi concentrées, plus puissantes. Comme des poisons recuits, quintessence de parfums.

[...] Devant son bien à jamais mutilé, monument de son impuissance, tombeau de ses espoirs stériles, gage de la pauvreté caduque de son âme, Tercinet, après une nuit entière d'hébétude, prit sa plume, lourde d'encre. Il ne cherchait plus un fuyant idéal. Accomplissant seulement une œuvre de justice, avec la sérénité cruelle d'un justicier et les frissonnements d'un misérable, il raya, lentement, tout ce qui restait encore d'écrit, sur ses manuscrits. Il égalisa les lignes sous des ratures épaisses et droites, et quand tout, même les titres, fut noirci, largement, signant de la même plume, au bas de ses œuvres massacrées et mortes, son nom en grandes lettres, il se souffleta ainsi, par un cruel raffinement, dans son impuissance et sa stérilité.²⁹

Les romans se transforment donc en nouvelles – Tercinet rejoint là Servaise – avant d'être complètement annihilés. Mutilation, castration symbolique de l'écrivain par lui-même, ce long passage peut aussi être perçu comme une métaphore pour le lent et douloureux suicide du naturalisme. On peut y voir l'aveu de l'échec, de la stérilité de toute une génération. Tercinet se condamne finalement au silence, à la manière d'autres «vrais» écrivains, on pense certes à Thyébaud, mais aussi à un degré moindre à Céard, Alexis, voire Hennique. Passage frappant et, vu la date de publication du roman de Margueritte (1885), terriblement prophétique. Peut-être faut-il y voir un avertissement, une mise en garde plus ou moins consciente de Margueritte à ses compagnons d'armes.

2.4 Le romancier naturaliste au second degré : un personnage naturaliste

Ultime «turn of the screw» de la mise en abyme : le personnage du romancier naturaliste est ironiquement rattrapé par le naturalisme. Ce personnage fonctionne sur deux plans, d'une part il est un romancier naturaliste, voire un théoricien du naturalisme, nous venons de le voir ; de l'autre il est réduit au même statut et présente les mêmes «symptômes» ou caractéristiques que bon nombre de personnages de romans naturalistes. Les frontières entre fiction (naturaliste) et réalité sont par conséquent doublement brouillées ; la mise en abyme fonctionne à deux niveaux : 1) c'est un romancier naturaliste ou proche du naturalisme (Margueritte ou Rosny en l'occurrence) qui écrit le roman d'un romancier naturaliste et, 2) le romancier naturaliste au second degré ou fictif (Tercinet ou Servaise)

²⁹ *Tous Quatre*, pp. 105-106.

est à la fois producteur de fiction naturaliste et acteur. Il est contaminé ou conditionné par le type de fiction qu'il écrit : le naturalisme envahit tous les niveaux de fiction.

L'exemple le plus frappant est celui de Servaise. Ce dernier est fort ironiquement interrompu dans la rédaction de son roman naturaliste par une violente crise de coliques néphrétiques. Il est pris de vomissements et la complaisance mise par Rosny dans la description de ses souffrances relève d'un discours naturaliste surcodé. Comme tant d'autres personnages de romans naturalistes, Servaise est victime de son corps et accablé de divers maux : « Ses rhumatismes, ses reins en gâchis, sa brièveté, sa timidité, son visage trop long et maussade ». ³⁰ On retrouve ici la même tonalité, le même type de surcodage comique-grotesque qui caractérisait M. Folantin ou Benjamin Rozes. Autre marqueur de naturalisme, la maladie de Servaise est expliquée en relation avec la théorie de l'hérédité : « Il ressentait, depuis l'adolescence, l'inquiétude de maux héréditaires aux reins et à la vessie ». ³¹

Etrange animal que ce romancier naturaliste atteint pour ainsi dire du même mal que ses personnages. Le naturalisme est hyper conscient de lui-même et s'infiltré à tous les niveaux. Il est frappant de constater une fois de plus un phénomène semblable dans *Tous Quatre*. Tercinet est lui aussi rattrapé par le naturalisme mis en œuvre dans ses romans ; il est plongé dans un univers naturaliste. Ainsi, sa femme Lucile a une liaison avec la femme de son meilleur ami, Maria, et c'est autour de cette passion interdite, de ce « vice » à la fois très naturaliste et très fin de siècle qu'est centré le roman, intitulé *Tous Quatre*. La névrose est un thème clé du roman ; et les personnages sont condamnés à l'échec ou à la mort. Autre élément qui vient contribuer à la toile de fond naturaliste : la référence constante à la théorie de l'hérédité. Comme par exemple dans ce portrait de l'enfant de Tercinet et Lucile :

L'enfant avait des précocités de petit névrosé, portait dans ses yeux, dans la blancheur mate de son teint, dans la voix singulière au timbre grave, l'hérédité de parents nerveux à l'excès, et il gazouilla, conta des histoires dans un babil intarissable, semé d'interjections, coupé de mots drôles d'argot et qu'il empruntait à Matarel. ³²

³⁰ *Le Termite*, p. 32.

³¹ *Ibid.*, p. 40.

³² *Tous Quatre*, p. 72.

Vrai «petit fin de siècle» s'il en est.³³ Tercinet n'a donc pas à aller loin en quête de «documents humains» ; il est englué dans un univers naturaliste et conscient de l'être, et il participe lui-même à l'élaboration du texte «naturaliste» de Margueritte. Le romancier naturaliste au second degré est donc cet *hybride*, ce personnage naturaliste des plus ambivalents.

Que faut-il penser de *Tous Quatre* et *Le Termite*, ces textes apparemment si différents, et sans aucun doute mineurs dans la production fin de siècle, mais qui se rejoignent pour problématiser le genre naturaliste en lui offrant un miroir déformant et ironique de l'intérieur de la fiction ? Faut-il voir dans les propos critiques tenus par les personnages-écrivains une sorte de confession ? Auquel cas, Tercinet et Servaise fonctionneraient jusqu'à un certain point comme les doubles de ces naturalistes repentis que sont Margueritte et Rosny. Et les romans pourraient être perçus comme une auto-parodie à valeur critique. On pourrait aussi y voir un signe annonciateur du «Manifeste des Cinq» pour Margueritte et une justification post factum pour Rosny. Derrière l'ironie (plus aiguë chez Rosny), on peut déceler à la fois la justification et le jugement narrativisés du chemin pris par les jeunes naturalistes ; ces textes traduisent une certaine lucidité et une prise de distance envers une définition étroite du naturalisme. Les frustrations de toute une génération se trouvent soudain formulées au cœur de la fiction. *Ces romans «fictionnalisent», chacun à leur manière, le long suicide de la seconde génération naturaliste.* Peut-être est-ce la façon qu'ont respectivement Margueritte et Rosny de rompre avec le naturalisme. Ils problématisent le genre naturaliste en l'analysant au scalpel, en le «disséquant», c'est-à-dire en retournant ironiquement contre lui ses propres méthodes. La mise en abyme a ici une valeur cathartique, elle est un exutoire. Le recours à la réflexivité, à la mise en abyme généralisée traduit aussi la volonté de renouveler le genre naturaliste, de lui insuffler, en le mettant devant un miroir, une vie nouvelle. La dimension critique intégrée est ici une tentative de renouveau, un pas vers la modernité. La mise en abyme joue potentiellement un rôle de catalyseur dans le renouvellement des genres littéraires : en «reflétant» le naturalisme, elle cherche à déclencher la dialectique de «mise à nu-destruction-renouvellement». Subversion du naturalisme, certes, mais jusqu'à un certain degré seulement. La mise en abyme est aussi une arme à double tranchant : le naturalisme

³³ Selon l'expression d'Alphonse Allais : voir «Un petit 'fin de siècle'», in *Contes anthumes*, pp. 70-71.

au second degré est encore du naturalisme ; la mise en abyme peut aussi être l'instrument du nombrilisme littéraire. A travers *Tous Quatre* et *Le Termite*, Margueritte et Rosny sont encore d'une certaine façon enlisés dans le naturalisme. Romans de transition pour deux auteurs que l'histoire du naturalisme ne peut arriver à circonscrire.

3. Réception du naturalisme et débats esthétiques dans *Là-Bas* de J.-K. Huysmans

Comme *Tous Quatre* et *Le Termite*, *Là-Bas* va narrativiser la crise du genre naturaliste, et analyser les insuffisances du naturalisme, cela à travers le dialogue du début entre Durtal et des Hermies. *Là-Bas* est un peu le roman des romanciers naturalistes repentis (Huysmans et Durtal) : Durtal, en tant qu'écrivain, s'est déjà éloigné du naturalisme dans lequel Servaise est englué. Il a choisi de se réfugier dans le Moyen Age et écrit la biographie de Gilles de Rais. On ne peut certes pas réduire ce roman complexe aux quelques pages du début sur lesquelles nous allons nous pencher : du point de vue du rendement narratif, la mise en abyme est en effet relativement réduite. Mais précisément parce qu'elle est située en début de roman et qu'elle est particulièrement «visible», elle acquiert une portée significative. Cette position stratégique permet à Huysmans de régler ses comptes avec le naturalisme et donc avec son passé littéraire ; la critique narrativisée du naturalisme est l'occasion de faire un bilan. Le dialogue Durtal-des Hermies a alors quelque chose d'une mise en scène, il sonne presque faux, il est artificiel car fortement motivé : Huysmans a un message à faire passer et le début de *Là-Bas* peut être perçu comme une lettre ouverte au monde littéraire. Il fait aussi d'une certaine façon son *mea culpa* tout en justifiant son adhésion passée au naturalisme. D'autre part, ce débat critique intégré à la fiction, parce qu'il est au début de la narration, conditionne la lecture du roman : le lecteur est invité à lire le roman par rapport ou contre l'esthétique naturaliste.

Les acteurs de cette petite scène ont chacun une fonction bien précise. A travers leur dialogue, toutes les phases du processus de réception de la littérature naturaliste, ainsi que de son évolution, sont abordées et argumentées. Examinons maintenant la répartition des rôles. Des Hermies condamne le naturalisme sans appel au nom du reproche principal qui lui est fait dans les années 1880 et au début des années 1890, et que l'enquête de Jules

Huret reflète particulièrement bien : le naturalisme s'enlise dans le matérialisme le plus bas et ignore les réalités supérieures. Des Hermies :

[ce que je reproche au naturalisme...], c'est l'immondice de ses idées ; ce que je lui reproche, c'est d'avoir incarné le matérialisme dans la littérature, d'avoir glorifié la démocratie de l'art !

Oui, tu diras ce que tu voudras, mon bon, mais, tout de même, quelle théorie de cerveau mal famé, quel miteux et étroit système ! Vouloir se confiner dans les buanderies de la chair, rejeter le suprasensible, dénier le rêve, ne pas même comprendre que la curiosité de l'art commence là où les sens cessent de servir !³⁴

Et des Hermies fait auparavant mention, en le récusant, d'un autre argument utilisé par les détracteurs inconditionnels du naturalisme : «Je ne reproche au naturalisme ni ses termes de pontons, ni son vocabulaire de latrines et d'hospices».³⁵ Il fait bien évidemment allusion à la croisade livrée par les adversaires les plus virulents de la «littérature putride» au nom de la morale, cela dès les années 1870. Or, s'il prétend ne pas cautionner ce genre de rhétorique, des Hermies n'utilise pas moins des termes assez virulents dans son plaidoyer anti-naturaliste («immondice de ses idées», «miteux», «buanderies de la chair»...), d'où l'ambivalence de son discours.

Des Hermies se fait également le vecteur d'une critique violente de la voie prise par les jeunes naturalistes. Comme dans *Tous Quatre* et *Le Termite*, les notions d'impasse et de stérilité sont prédominantes :

Non, il n'y a pas à dire, toute l'école naturaliste, telle qu'elle vivote encore, reflète les appétences d'un affreux temps. Avec elle, nous en sommes venus à un art si rampant et si plat que je l'appellerais volontiers le cloportisme.³⁶ Puis quoi ? relis donc ses derniers livres, qu'y trouves-tu ? dans un style en mauvais verres de couleurs, de simples anecdotes, des faits divers découpés dans un journal, rien que des contes fatigués et des histoires rêveuses, sans même l'étai d'une idée sur la vie, sur l'âme, qui les soutienne.³⁷

Toute une génération est jugée et condamnée dans ces quelques lignes. Le texte littéraire sert ici d'exutoire ; il permet à Huysmans de prendre ses distances avec le naturalisme et de s'exprimer librement. En prenant pour relais un personnage de fiction, Huysmans se protège, il peut paradoxalement se permettre d'être plus franc et direct que dans un article critique. De même que dans les romans de Margueritte et de Rosny, il y a prise de

³⁴ *Là-Bas* (Gallimard, Folio, 1985), p. 27.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ On pourrait voir dans le terme «cloportisme» un clin d'œil envers le titre du roman de J.-H. Rosny, *Le Termite*, le même Rosny étant mentionné quelques lignes plus haut.

³⁷ *Là-Bas*, p. 29.

conscience de la crise du naturalisme et cette dernière est examinée avec lucidité – en dépit du ton passionné du dialogue et d'une tendance nette à la métaphorisation ; le processus de «fictionnalisation» est un signe certain de recul.

Durtal donne la réplique à des Hermies et se pose en défenseur modéré du naturalisme ; s'il est prêt à reconnaître les points faibles du naturalisme, il lui témoigne un certain attachement, une certaine reconnaissance :

– Mâtin, tu y vas, toi, répondit Durtal, d'un ton piqué. Il ralluma sa cigarette, puis : le matérialisme me répugne tout autant qu'à toi, mais ce n'est pas une raison pour nier les inoubliables services que les naturalistes ont rendus à l'art ; car enfin, ce sont eux qui nous ont débarrassés des inhumains fantoches du romantisme et qui ont extrait la littérature d'un idéalisme de ganache et d'une inanition de vieille fille exaltée par le célibat ! – En somme après Balzac, ils ont créé des êtres visibles et palpables et ils les ont mis en accord avec leurs alentours ; ils ont aidé au développement de la langue commencé par les romantiques.³⁸

On sent bien que la voix de Huysmans se partage entre Durtal et des Hermies ; ils sont à eux deux les porte-parole des sentiments ambivalents de Huysmans envers le naturalisme. En dépit d'une certaine artificialité, le dialogue Durtal-des Hermies n'est pas sans habileté : leur conversation, somme toute bon enfant – ponctuée d'interjections et de marques d'affectivité –, permet d'embrasser l'ensemble des enjeux inhérents à l'esthétique naturaliste et se fait l'écho des diverses réactions, les polémiques soulevées par le genre. Le naturalisme est ainsi tout entier saisi, replacé dans son contexte littéraire et jugé en fonction. L'une des principales issues de la conversation entre des Hermies et Huysmans consiste sans doute à signer l'acte de décès du naturalisme prôné par Zola : «Et il arrivait à croire que des Hermies avait raison. C'était vrai, il n'y avait plus rien debout dans les lettres en désarroi».³⁹

Mais à la différence de Margueritte et Rosny, Huysmans ne s'arrête pas là ; *Là-Bas* propose également l'antidote ou un antidote aux insuffisances du naturalisme, sous forme de «naturalisme spiritualiste» :

Il faudrait, [se disait Durtal], garder la véracité du document, la précision du détail, la langue étoffée et nerveuse du réalisme, mais il faudrait aussi se faire puisetier d'âme et ne pas vouloir expliquer le mystère par les maladies des sens ; le roman, si cela se pouvait, devrait se diviser de lui-même en deux parts, néanmoins soudées ou plutôt confondues, comme elles le sont dans la vie, celle de l'âme, celle du corps, et s'occuper de leurs réactifs, de leurs conflits, de leur entente. Il faudrait, en un mot, suivre la grande voie si profondément creusée par Zola, mais

³⁸ *Ibid.*, p. 28.

³⁹ *Ibid.*, p. 32.

il serait nécessaire aussi de tracer en l'air un chemin parallèle, une autre route, d'atteindre les en deçà et les après, de faire, en un mot, un naturalisme spiritualiste ; ce serait autrement fier, autrement complet, autrement fort !⁴⁰

Après un état présent sur le naturalisme, Huysmans annonce donc, par l'intermédiaire de Durtal, son nouveau programme, cela *avant de le mettre en œuvre dans le même roman*. On passe dans *Là-Bas* de la théorie à la pratique sans transition ; de ce point de vue le roman peut être qualifié de «critique en action». *Là-Bas* est en effet une parfaite illustration de ce «naturalisme spiritualiste» proposé par Durtal. «Spiritualiste» car consacré au satanisme, et donc à une manifestation «surnaturelle». Et, sans entrer dans les détails, on peut certainement argumenter que le roman retient de nombreuses composantes naturalistes : Durtal est le prototype du célibataire endurci – cher à Huysmans – qui doit faire face aux petites mesquineries de la vie (il est à la merci de son concierge pour le ménage, etc.) ; sa relation amoureuse avec Mme Chantelouve, marquée par la médiocrité, est d'une tonalité très naturaliste. Durtal est donc à la fois, statut sémiotique trouble, un théoricien (en herbe) du naturalisme nouveau et un personnage naturaliste. L'enquête minutieuse sur le satanisme, la précision documentaire, relèvent aussi d'une méthode naturaliste : Huysmans a fait une recherche sur les sociétés sataniques de l'époque, tout comme il a dû en faire une sur Gilles de Rais. Il a même assisté à une messe noire. Et, comme le fait remarquer Yves Hersant dans son introduction au roman, Huysmans n'hésite pas une seconde à sacrifier la délicatesse à l'effet de réel puisqu'il «recycle» les lettres que lui avait envoyées l'une de ses maîtresses (lettres attribuées dans *Là-Bas* à Mme de Chantelouve). Il y a donc détournement et récupération de la méthode naturaliste ; cette dernière est utilisée à d'autres fins que la représentation de la «réalité» au sens strict d'une étude de milieux et de personnages basée sur la physiologie et l'hérédité. *Là-Bas* combat le naturalisme avec ses propres armes et le clame haut et fort.

Avant de passer à une conclusion générale sur ce procédé (auto-)parodique foncièrement moderne qu'est la mise en abyme, et à son utilisation par la seconde génération naturaliste, il convient d'examiner d'un peu plus près cette formule de «naturalisme spiritualiste». Tout d'abord, Huysmans n'est pas le seul naturaliste à se «convertir» et à explorer cette veine mystico-spiritualiste. Paul Adam, poursuivi pour «excès de naturalisme» dans *Chair molle* (1885), se réclame en 1891 des Mages et s'inscrit dans la lignée du «Sar Péladan». Comme le dit, non sans un brin d'ironie, Jules Huret dans

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 30-31.

son enquête, Paul Adam fait «son credo d'occultiste, il croit à la réalité du monde hyperphysique, aux influences des planètes, aux traditions chaldéennes, il aime la kabbale, estime la chiromancie [etc.]». ⁴¹ Léon Hennique se détourne lui aussi du naturalisme dans *Un Caractère* (1889), roman consacré à l'hypnotisme. Preuves, s'il en faut, que le naturalisme mène à tout.

Durtal-Huysmans a recours à un tableau du peintre allemand du XVI^e siècle, Mathaeus Grünewald, afin d'illustrer sa formule du «naturalisme spiritualiste». Il y a certes changement de système sémiotique entre le tableau et la description de Durtal, mais si l'on considère cette description comme une transcription et donc comme un «morceau» de naturalisme spiritualiste, on est frappé par le parti pris d'excès. On est plongé en pleine décadence, en plein faisané fin de siècle : «les chairs gonflaient, salpêtrées et bleuies, persillées de morsures de puces», etc. ⁴² Le supranaturalisme ou naturalisme spiritualiste juxtapose naturalisme extrême et composante spirituelle mais en dépit du sujet religieux, le passage en question ne se distingue pas vraiment du naturalisme surcodé, teinté de décadence qui caractérise les œuvres de la seconde génération naturaliste. Durtal n'est ni convaincant, ni d'ailleurs convaincu : «Il se retrouvait devant cette impasse dont il s'écartait alors qu'il en percevait l'entrée, car il avait beau s'ausculter, il ne se sentait soulevé par aucune foi». ⁴³ *Là-Bas* est donc, après la rupture première d'*A rebours*, le roman du tâtonnement, roman qui rejette le naturalisme sans pouvoir s'en détacher et où un certain nombre d'idées et d'esthétiques viennent s'afficher et s'éprouver.

Une remarque : je me suis limitée à trois exemples de mise en abyme, chez Margueritte, Rosny et Huysmans, cela afin de procéder à une analyse détaillée de la remise en cause fictionnalisée du naturalisme. Mais ce ne sont pas les seules occurrences de ce type de réflexivité : même s'ils sont plus éloignés du naturalisme, s'ils n'ont pas participé à la bataille naturaliste, certains écrivains n'en refont pas moins de la même manière certains stéréotypes naturalistes. On trouve un exemple semblable de mise en abyme dans la pièce d'Hippolyte Parigot intitulée «Dialogue des morts» : le personnage principal est une fois de plus un romancier naturaliste ; ce dernier veut écrire l'histoire d'un épiciier que sa femme s'appête à tromper. A travers un jeu ironique sur les frontières entre fiction et

⁴¹ *Enquête sur l'évolution littéraire*, p. 87.

⁴² *Là-Bas*, p. 33.

⁴³ *Ibid.*, p. 37.

réalité, le romancier est lui-même plongé dans un univers naturaliste et sur le point d'être cocufié.⁴⁴ Le naturalisme est encore mis à distance et refunctionalisé dans *Les Béotiens* (1884) de Henri Nizet, roman à dimension satirique, assez proche en tonalité du *Termite* de Rosny : le «héros», Etienne Sergery, connaît une grise enfance naturaliste et, épris de littérature, va, un peu comme le Tercinet de *Tous Quatre*, choisir «*Les Rougon-Macquart* et *Thérèse Raquin*, *Madame Bovary* et *Manette Salomon*» pour «livres d'élection».⁴⁵ Sergery est lui aussi un «héros» naturaliste imprégné de littérature naturaliste.

La pratique de la mise en abyme du genre naturaliste donne lieu à ce genre hybride qu'est la critique au second degré, la critique en action. Grâce à ce procédé auto-parodique, le naturalisme peut se refléter dans un miroir déformant et se retourner sur lui-même, s'interroger, s'analyser : nombrilisme ou, peut-être plus justement, narcissisme littéraire. Mais aussi signe de doute, de désarroi ; le roman se cherche, hyperconscient de lui-même et des insuffisances du naturalisme, ce genre qui lui promettait de beaux jours et c'est ce sentiment d'impasse que la mise en abyme cherche à communiquer et à dépasser. La réflexivité est alors perçue comme une possibilité de renouvellement du roman. Mais la mise en abyme peut prendre différentes formes et n'a pas toujours le même degré de subversion : Zola a par exemple recours, nous l'avons dit, à la mise en abyme, mais la plupart du temps (à l'exception du *Docteur Pascal*) à des mises en abyme ponctuelles, mineures, limitées, et qui n'arrivent donc pas à menacer l'ordre de la mimésis. D'autre part, parmi les exemples que nous avons étudiés, on ne trouve pas le cas de mise en abyme le plus complexe et subversif, à savoir la mise en abyme paradoxale ou aporistique identifiée par Lucien Dällenbach : lorsqu'un fragment est censé inclure l'œuvre qui l'inclut, lorsque le romancier-personnage écrit le roman qui le contient. Il faudra pour cela attendre Gide et *Paludes*, en 1895. La mise en abyme n'en est pas moins un procédé foncièrement moderne qui porte un certain coup à l'illusion référentielle et par là même au naturalisme «classique». L'écriture réflexive constitue sans doute l'ultime tentative de subversion mise en œuvre par la seconde génération naturaliste.

⁴⁴ Voir David Baguley, *Naturalist Fiction*, pp. 182-183.

⁴⁵ Henri Nizet, *Les Béotiens* (Bruxelles : Kistemaekers, 1884), p. 120.

CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE

L'auto-parodie, notamment à travers le procédé de la mise en abyme, de l'écriture réflexive, sert de révélateur et de miroir à la fiction : elle est une auto-parodie méta-fictionnelle qui, comme le souligne Margaret Rose, «as a higher-order activity [...] raises our awareness of how we receive literary texts and how the world is represented in them».⁴⁶ Elle permet à la fois d'étendre et de critiquer la fiction. Or, il y a deux façons, à première vue paradoxales, d'interpréter l'auto-parodie et ses enjeux dans le texte naturaliste. La première interprétation, déjà mentionnée, consiste à voir dans la parodie un instrument de rejet de la mimésis. Le naturalisme, ce discours littéraire qui est allé le plus loin dans la longue tradition de représentation de la réalité, finit par se retourner contre lui-même, s'étudier, s'imiter, se critiquer, dévoiler ses conventions dans le cadre d'une œuvre fictionnelle partiellement ou essentiellement naturaliste. Ce mode critique de l'auto-parodie peut être perçu comme l'essoufflement du genre naturaliste et plus généralement du mode réaliste. L'auto-parodie correspond alors à une volonté de subversion, voire de destruction, de l'illusion référentielle et par conséquent de la mimésis telle qu'elle était entendue dans la longue tradition de la littérature occidentale. Auto-parodie devient alors presque synonyme d'«anti-mimésis».

L'autre interprétation possible, plus complémentaire que contradictoire en dépit des apparences, permet d'assimiler auto-parodie et «super-mimésis». Comme le souligne Dällenbach à propos de la mise en abyme, «les «œuvres dans l'œuvre» réfléchissent le roman comme celui-ci réfléchit le réel».⁴⁷ Cette nouvelle forme de mimésis s'oppose à la conception naïve de la mimésis qui prétend représenter, refléter le monde. Les textes que nous venons d'étudier traduiraient ainsi à la fois un rejet de la mimésis classique et une opération mimétique radicale, plus proche de la «réalité» (du texte, du monde de l'écrivain) car elle dévoilerait la littérarité au lieu de s'obstiner à la cacher. C'est le double mouvement décrit par Margaret Rose :

Parody not only represents the rejection of an older concept of imitation, but comes to stand for a new idea of what «really happens» – for, that is, the

⁴⁶ *Parody // Meta-Fiction*, p. 90.

⁴⁷ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, p. 157.

«deformation» of reality which is necessary to its reconstruction in the literary work.⁴⁸

De la même façon, il est possible d'interpréter les pratiques de notre cinquième colonne naturaliste comme une nouvelle conception du naturalisme : un «supranaturalisme» (non au sens plus étroit de «naturalisme spirituel» où l'entend Huysmans) ou «hypernaturalisme» qui en étalant sa littérarité à un plus ou moins grand degré, en se retournant sur lui-même et en explorant ses propres limites est plus «vrai», plus «exhaustif» que le naturalisme de Zola. Les naturalistes, radicaux ou repentis, seraient ainsi à la recherche d'une «vraie» mimésis ou d'une forme de mimésis moins naïve, plus ironique, plus consciente de sa littérarité, et leurs préoccupations coïncident avec les pratiques de la modernité. Certaines déclarations extra-littéraires, à prendre avec précaution, semblent toutefois corroborer le fait que la seconde génération naturaliste est à la recherche d'une littérature plus «vraie». Je cite de nouveau un extrait de la préface de *A rebours*, rédigée par Huysmans «vingt ans après le roman» :

Nous autres, moins râblés [que Zola] et préoccupés d'un art plus subtil et plus **vrai**, nous devons nous demander si le naturalisme n'aboutissait pas à une impasse et si nous n'allions pas bientôt nous heurter contre le mur du fond.⁴⁹

Cette quête pour une nouvelle forme de mimésis, plus moderne, transparait davantage dans le recours à une écriture réflexive que dans le procédé de surcodage, même si les deux témoignent bien également d'une crise du naturalisme. C'est surtout la parodie métafictionnelle, qui par l'intermédiaire de la mise en abyme, témoigne dans nos textes d'une crise de la représentation et d'une volonté de renouvellement, renouvellement du genre naturaliste en particulier et de la pratique littéraire en général. Cette parodie métafictionnelle est le plus grand indice de modernité dans les textes de la seconde génération naturaliste.

⁴⁸ *Parody // Meta-Fiction*, p. 103.

⁴⁹ *A rebours* (Paris : Gallimard, Folio, 1977), p. 59 (c'est nous qui soulignons).

CONCLUSION

A travers cette étude sur les parodies de la littérature naturaliste, j'ai essayé de dégager deux grandes articulations en m'appuyant sur une approche binaire de la parodie (parodie constitutive / parodie conditionnelle). J'ai proposé : 1) un corpus étendu de textes parodiques, souvent courts, qui viennent s'insérer dans le contexte de réception de la littérature naturaliste ; et 2) une grille de lecture permettant d'interpréter certains textes de la seconde génération naturaliste à la lumière de la notion de parodie ou d'auto-parodie.

D'un côté, nous avons un phénomène parodique externe, parasitique, protéiforme, multicolore et, ne l'oublions pas, massif, qui vient à sa manière participer à la bataille naturaliste. La subversion du naturalisme par la parodie reste, nous l'avons vu, limitée : les prétentions mimétiques du naturalisme ne sont pas vraiment ébranlées, ces parodies étant trop courtes et superficielles, prises séparément, pour servir une nouvelle esthétique. On peut cependant argumenter qu'en groupe, et au-delà de leur formidable diversité et de leur valeur documentaire, elles contribuent à dénuder certains procédés et motifs naturalistes. En favorisant certaines cibles, elles participent à l'élaboration de stéréotypes littéraires, c'est-à-dire à la réduction caricaturale du naturalisme. En cela, ces parodies contribuent indirectement au processus de dénudation et surcodage qui est à l'origine de l'usure des genres littéraires. Or, nos deux grandes articulations parodiques sont sans doute beaucoup plus liées et complémentaires qu'elles n'y paraissent à première vue puisque ce même processus de dénudation et de surcodage prend toute son ampleur lors de la seconde vague parodique.

La subversion parodique vient cette fois de l'intérieur, quand les pratiques textuelles de ce que nous avons choisi d'appeler une cinquième colonne naturaliste minent le naturalisme, et que le naturalisme se retourne contre lui-même avec ses propres armes. Auto-parodie naturaliste, ainsi avons-nous désigné le « jeu » intertextuel qui s'inscrit au sein d'un discours essentiellement « naturaliste » et qui ébranle « le *sérieux* du texte réaliste [ou naturaliste] en accentuant la relation texte-autres textes [ou texte-naturalisme] aux dépens d'une relation texte-référent ». ¹ Et ce jeu se décline selon deux stratégies parodiques principales qui sont, nous l'avons vu, le surcodage et la mise en abyme. L'auto-parodie naturaliste est à interpréter à la fois comme l'indice d'une crise, d'un conflit intérieur avec

¹ Philippe Hamon, « Un discours contraint », in *Littérature et réalité*, p. 152.

le naturalisme de Zola, la recherche d'une voie nouvelle pour le roman et le parcours inéluctable d'une littérature qui, dans sa volonté scientifique d'exhaustivité, ne pouvait que se retourner contre elle-même. Critique en action et auto-parodie cathartique donc, mais fort variable sur l'échelle de la subversion : la critique du mythe de la représentation de la réalité dans l'art est abordée par des voix plus ou moins détournées et l'auto-parodie ne se fait le vecteur d'une réflexion sur l'écriture, la littérarité, que pour un nombre réduit d'écrivains. Faut-il conclure à un échec de la dialectique parodique destruction / renouveau, qui serait à l'origine du renouvellement des genres ? En essayant d'insuffler un souffle nouveau au naturalisme, les naturalistes de la seconde génération ou les écrivains proches du naturalisme se sont en effet souvent enlisés, qu'il s'agisse des minimalistes tendance absurde ou des extrémistes version décadence. Seuls certains noms (ceux de Huysmans et Mirbeau notamment) arrivent à échapper à l'extinction plus ou moins volontaire et consciente de l'espèce naturaliste et de toute une génération frappée d'une «anxiety of influence» particulièrement aiguë.

Sans doute faudrait-il s'attacher à une troisième phase parodique, de nouveau externe, pour que la parodie du naturalisme tienne ses promesses de renouvellement générique ; certains commentateurs suggèrent ainsi que, dans l'œuvre de Gide, est inscrit en filigrane le refonctionnement parodique du naturalisme zolien et de certains procédés naturalistes :

In *Paludes*, Naturalism was mired in its own rhetorical bog of botanical onomastics [...] In *Les Caves du Vatican*, the *fait divers* – genre à clef of the realists – was used to construct the edifice of an elaborate narrative farce. [...] Zola remained a central «point de repère», positive or negative, in Gide's literary trajectory.²

Bien que fervent admirateur de Zola dans sa jeunesse, Gide n'a jamais été mêlé au mouvement naturaliste et aux querelles intestines et a donc mieux su prendre ses distances avec le discours naturaliste. A la différence de l'auto-parodie naturaliste, sa pratique parodique serait le résultat d'un naturalisme bien digéré. Piste parodique certes intéressante et que nous n'avons pu aborder faute de place.

On peut conclure en disant que l'étude d'une partie de la littérature naturaliste et de sa réception permet de décliner un éventail impressionnant – sinon exhaustif – de

² Emily S. Apter, «*Stigma indelible: Gide's Parodies of Zola and the Displacement of Realism*», *Modern Language Notes*, 101 (1986), p. 857.

stratégies parodiques, des plus traditionnelles aux plus audacieuses. Le roman naturaliste de la seconde génération, notamment, devient un véritable laboratoire d'expérimentation littéraire où l'(auto-)parodie joue le rôle de catalyseur. Et même si de tels jeux parodiques avec le naturalisme et la mimésis ne peuvent, dans la majorité des cas, prétendre rivaliser avec les audaces du roman post-moderne, le mérite principal de ces tâtonnements «naturalistes» est de coïncider avec les pratiques de la modernité. Et comme ne l'a pas dit Jean Genet, pour les écrivains «naturalistes» en question, «La parodie, c'est le dernier recours quand on a trahi».

APPENDICE

L'ASSOMMOIR

POUR RIRE

parlé

D'UNE CONFÉRENCE SUR L'ASSOMMOIR
AMBIGU-PARODIE EN UN ACTE

DE

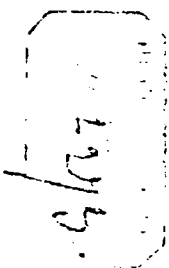
Deux Auteurs qui résident dans ces 2-BAUX-LA

PAROLES DE

MM. CH. BLONDEL ET BAUMAINÉ

AIRS DE

M. REICHENSTEIN



PARIS

LE BAILLY, LIBRAIRE-ÉDITEUR

6, rue Cardinale et rue de l'abbaye, 2

PROPOSÉ PAR L'ASSOMMOIR

1879

CURRY. — Imp. l'art DUPOST, 13, rue du Bac-d'Asnières. — 280.3.70

PERSONNAGES.

ACTEURS.

COPÉAU, menuisier qu'a du zinc.	M. DUBOIS.
TICHE DE BOITES, maseur par Etat. . .	L'EST.
JEAN LANTIER, coiffeur dans cette rue-là.	ROBERT.
COUSIN, dit Cousin d'acier.	HENRIOT.
UN COCHER DE CORBILLARD.	GAUD.
CERVOISE, laqueuse.	Mme ZÉLIA DELANOT.
LA PETITE VERGINIE, cocodette.	MARIE BERN.
Mme FLIECOCHON.	MONSIEUR LACROIX.
RINCETTE, laqueuse.	L'AMOUR.

Le scène se passe partout et nulle part. — La mort de Copéau se passe sur un paillasson.

Orchestre, pour l'Orchestration, à M. de Reichenslein, chef d'orchestre de la Scala, boulevard de Strasbourg, 33.)

L'ASSOMMOIR POUR RIRE.

LA CONFÉRENCE

Au lever du rideau, l'acteur chargé du rôle de Copéau entre en scène et dit au public :

Mesdames et Messieurs, permettez-moi de vous donner un mot d'explication avant de commencer. Je suis certain que notre titre et notre affiche vous ont paru très-affriolants et très-comiques. Mais nous espérons que vous ne direz pas en sortant : « Ma foi, il n'y a que leur affiche de drôle, quant à leur pièce, pourquoi l'ont-ils faite ? Ils auraient dû se contenter de leurs chansons. » — D'abord, je vous prie de remarquer, Mesdames et Messieurs, qu'on ne jette des pierres qu'à l'arbre chargé de fruits ; puis, devant un pareil succès, roman et pièce, la parodie était permise. Et, d'ailleurs, nous sommes sans prétention, nous aurions bien pu avoir un lavoir, mais pour avoir un lavoir, il s'agit de l'avoir, et nous ne l'avons pas ! Et puis tout le monde sait que notre directrice ne regarde pas aux frais quand il s'agit de plaire à son public. Mais si nous n'en avons pas, c'est dans votre

6 L'ASSOMMOIR POUR RIRE

intérêt et pour éviter les longueurs d'entr'actes. La maison en construction n'existe pas non plus. Nous avons ce qu'on peut appeler un petit Assommoir de famille : il n'y a qu'un seul décor et cela nous suffit. Pour en revenir à notre parodie carnavalesque, si tout le monde n'a pas vu la pièce, ce grand succès du jour, tout le monde a lu le roman ; du reste à ceux qui ne le connaissent pas, je vais en donner une idée.

RONDEAU.

Air : Rondeau des deux maîtresses

Voilà c' que c'est que l'Assommoir :
Un roman bien triste et bien noir,
Où l' per' Colombe, un vieux rasoir,
Vend du poison sur son comptoir !
C'est là, surtout, que viont l' décroir
Coupeau, Menbois, Lantier, l'Homme noir.
Vous dir' ce qu'on mouill' de mouchoir ?
Pour lo croire, il faut aller l' voir ?
D' Gervois' faut voir lo désespoir,
Lorsqu'on lui romat au lavoir,
Sa clé, qu' Lantier, son fol espoir,
A Coupeau remît un beau soir ?
Arriv' la bell' sœur' du lavoir,
Paroî' d'honneur ! il faut la voir,
Virgini' r'voit en s' laissant choir
Sur les reins, un rud' coup d' battoir !
Mais la coquine' se veng' faut voir.
Sur Coupeau playant son espoir
Avec Gervoise... Ah ! quel coup noir !
Ell' s' raccommoît' presqu' l' même soir ;
Mais comme ell' s'était fait un d'voir
De tuer Gervois', vous allez voir...
L'infâme, un jour, sur le trottoir

L'ASSOMMOIR POUR RIRE 7

Fait tomber Coupeau d' son perchoir !
Comme le travail lui semble noir,
Coupeau n' connaît plus qu' l'arrosoir.
(Il fait malae de boire.)
Il boit d' l'eau-d'-vi' qu' c'est un f'oussoir
Qu'on fabrique avec du blé noir.
Arriv' la sœur' du désespoir :
Coupeau, qui n' peut mém' plus s'asseoir,
A l' *défirium*, voyant l' tiroir
Où la monnai' n' se fait plus voir !
Il meurt fou, dans un étouffoir,
Et Gervois', qui perd tout espoir,
Dit : Il est mort ! Allons, au r'voir !
C'est fini, je n'ai plus d'avoir.
L' dernier chapitre' doit émouvoir :
Gervoise meurt' du pain noir,
Ou lui refuse, et faut la voir
Dans la neige aussidit décroir.
Ell' meurt et v'la qu' sur le trottoir
Un croqu'mort habillé de noir
Attrape Gervoise en sautoir,
Lui t'nant à peu près ce crachoir :
« Ta vl' ne fût qu'un coup d' boutoir,
« Te v'la tranquill', vite au décroir !
« J' suis pas si méchant que j' suis noir ;
« Pais dodo, ma bello, et bonsoir ! »

REPRISE.

Voilà c' que c'est que l'Assommoir, etc.

Vous le voyez, il sera bien facile à vous de vous y reconnaître. Nous allons faire défilier, sous vos yeux, les personnages de ce roman, plutôt moral qu'immoral. On prétend même que la Société de tempérance vient de décerner une couronne d'or à l'auteur. Maintenant, je vous demanderai

8 L'ASSOMMOIR POUR RIRE

la permission d'aller me maquiller ! Terme de théâtre. (Il rit.) Puisque nous sommes dans le réalisme. (Il parle au chef d'orchestre.) Un petit prélude à l'orchestre et nous commençons.

(La toile baisse, on frappe les trois coups. On joue l'ouverture et le rideau se lève.)

SCÈNE PREMIÈRE.

GERVOISE, elle entre en scène avec la figure égarée et dit au public très gaiement :

C'est moi Gervoise, la bonne amie à Jean Lantier, un coiffeur qui me lâche pour aller crêper le chignon de la petite Verginie, une cocotte ! Voilà quinze jours que je n'ai pas mangé, vous croyez peut-être que c'est une blague parce que vous me voyez grosse et grasse. Vous dites : cette gail-larde-là boit et mange à merveille ; amère décision ! Je boite, oui. (Gervoise pleure.) Mais je ne mange pas ! Je danse devant le buffet et tout ça, pour cette Verginie. Ah ! j'y flanquerais une bonne rouée à celle-là. J'ai dis ça pour rester dans le réalisme !

SCÈNE II.

GERVOISE, JEAN LANTIER, tête couronnée du roman, un peu moins affectée cependant.

JEAN LANTIER, entrant un peu coïté.
(Musique pour l'entrée de Jean Lantier.)

Ousqu'est la becquette ? J' suis comme une balle élastique, je m'enlève !

L'ASSOMMOIR POUR RIRE 9

GERVOISE, l'apercevant.

Toi ! C'est toi ! To v'la donc revenu depuis quinze jours que t'es parti pour faire une barbe !

JEAN LANTIER, furieux.

Ah ! tu sais, en fait de barbes, tu me rases. J'en ai assez de cette existence de policienne que je passe avec toi. Tu connais la musique ; eh bien ! zut ! !

(Il s'étend sur un fauteuil.)

GERVOISE, avec colère.

Canaille ! Yaurion ! Comment, voilà un homme à qui je confie ma destinée ; il m'a fait venir de mon pays ousque je gardais les vaches, et...

JEAN LANTIER, haut.

Tiens, veux-tu que je te dise, tais-toi ou je t'esbrouffe. Va porter mon mac-farlan au clou, et de là, au lavoir, j'ai plus de chaussettes pour aller dans le monde.

GERVOISE, amoureusement.

Tu ne m'as pas encore embrassée ?

JEAN LANTIER, la repousse.

Des nêfles !

GERVOISE, furieuse.

Oh ! Quel ours ! Tiens, je voulais rien dire, mais ça m'pèse ! J'sais d'où tu viens ; v'la quinze jours que tu coiffes Verginie, la petite Verginie.

JEAN LANTIER, la prenant par le bras.

Eh ben ! je la coiffe si je veux, prends garde que je ne le crêpe le chignon, à toi. (Il la repousse.) Allons, au lavoir, et plus vite que ça !

SCÈNE III.

LES MÊMES; TIGE DE BOTTES, avec un pain de 4 livres ou saucif.

TIGE DE BOTTES.

Peut-on cultiver ?

GERVOISE, faisant son paquet de linge.

Tiens ! C'est Tige de bottes.

TIGE DE BOTTES.

Oui, c'est moi, mes amis, en chair et en os, en eau sur-tout, car j'ai couru pour arriver assez à temps ; je viens déjeuner avec vous, mais j'apporte mon pain, vous savez, j'ai suis un becqueteur par excellence. Y en a qu'aiment le pain sans le vin, mais moi j'aime les deux ; je ne connais qu'une chose, la rigolade et la bousillaille. Aussi, quand y a des frichetis à faire, c'est moi qu'on invite. (Les regardant.) Tiens !... Mais... Qu'est-ce qu'il y a donc ? On dirait que vous faites la mine ; moi qui venais boulotter avec vous.

GERVOISE, fardée.

Y en a plus de bouillotte !... Jean Lan tier ne travaille plus, il passe sa vie à coiffer des cocottes à l'œil, et moi j'vais au clou et au lavoir. Ah ! misère de ma vie ! (Elle prend son linge.) Allons, au revoir, monsieur Tige de bottes. Voyons ! (Amoureusement.) Embrasse-moi, Jean Lan tier.

JEAN LANTIER, le repousseant.

Des meninges !

GERVOISE.

Ah ! quel paillassé ! (Hes à Tige de bottes.) Tichez donc qu'il

se décampe de Vergine. (Elle sort ; haut à Jean Lan tier.) Au revoir, amour ! (Elle envoie un baiser.)

SCÈNE IV.

JEAN LANTIER, TIGE DE BOTTES.

JEAN LANTIER, la voyant partir, se met à danser.

Larifa ! Na ! Na ! Na !

TIGE DE BOTTES, demandant aussi.

Larifa ! Na ! (il laisse tomber son pain.) Ousqu'est mon pain ? Ah ça ! qu'est-ce que t'as donc à danser comme ça devant le buffet ?

JEAN LANTIER.

Je danse, parce que j'en ai assez du ménage à la colle de pâte, je reprends ma liberté (il chante.) « Liberté chérie... » et j'envoie Gervoise à la balajoire.

SCÈNE V.

LES MÊMES; COPEAU, entrant du fond.

COPEAU, figure d'ouvrier besoté.

Envoyer Gervoise à la balajoire, qu'est-ce qu'a dit ça ?

TIGE DE BOTTES.

Tiens ! c'est Copeau, le reboteur de planches.

JEAN LANTIER, à Copeau.

De quoi viens-tu te mêler ici ? Est-ce que ça te regarde ?

COPEAU.

Ah ! crétil ! heureusement pour toi que ça ne me regarde

12 L'ASSOMMOIR POUR RIRE

pas, sans quoi je te rahoterais les côtes d'une drôle de façon; tiens, veux-tu que je te dise, Jean Lanier, tu n'es qu'un mauvais merlan, même pas bon à frire. Une bonne petite femme comme ça, faut-il qu'elle soit tombée dans les griffes d'un mannequin de cette espèce-là!...

TIGE DE BOTTES.

Voyons, Copeau, ne t'empêche pas; as-tu déjeuné, Copeau?...

COPEAU.

Non, pourquoi?

TIGE DE BOTTES.

Eh ben! j' suis ton homme, j' paye le pain.

JEAN LANIER, qui a fait son paquet.

C'est ça, allez à l'Assommoir, c'est votre place; moi je rentre dans le monde d'où je n'aurais jamais dû sortir. Tenez, puisque vous vous intéressez à la Gervoise, portez-lui sa clef. (Il jette la clef aux pieds de Copeau qui la ramasse.) Au revoir, canaille! (Il sort en chantant.) « Liberté chérie... »

(Copeau veut s'élaner sur lui.)

TIGE DE BOTTES, le retenant.

Copeau, contiens-toi. Il nous a appelés canailles! Malheur! Ça m' met en appétit, oust! c'est mon pain?

COPEAU.

Sans toi, vois-tu, j' faisais un malheur. Pauvre petite femme, ça va-t-il lui causer du chagrin!

SCÈNE VI.

LES MÊMES; UN COCHER DE COKBELLARD.

(Musique pour l'entrée du cocher et jusqu'à la fin de la scène.)

LE COCHER, entre.

Faut-il une voiture, là, messieurs?

L'ASSOMMOIR POUR RIRE 13

COPEAU.

D'où qu'il sort, celui-là?

TIGE DE BOTTES.

Va-t'en donc charger à l'Opéra, toi!... on demande un coupé! ah! malheur!... en voilà un vilain masque!

LE COCHER.

Faites pas les malins, mes petits, j' passe souvent devant l'Assommoir et un beau jour j' vous chargerai. (Il sort en rient.) Ah! ah! ah! (Après la sortie du cocher on frappe trois coups.)

(Copeau et Tige de bottes sortent en même temps.)

SCÈNE VII.

Mme FLIBOCHON, RINQUETTE, LAVÈUSES, puis GERVOISE.

A peine sont-ils sortis que des lavèuses entrent en scène, chacune avec un seau, un balai et du linge, elles vont chacune déposer leur seau sur une chaise et chantent le chœur suivant :

CHŒUR.

Air du *Maçon*.

Blanchissons et lavons,
Ne perdons pas notre temps,
Blanchissons et lavons.
Lavons bien nos chiffons;
Le temps c'est de l'argent,
Ne perdons pas notre temps; } *Bia.*
Blanchissons et lavons,
Ne perdons pas notre temps.

14 L'ASSOMMOIR POUR RIRE

NINETTE.

Tiens! c'est vous, man' Filbochon, comment qu' ça se fait que vous venez au lavoir aujourd'hui?

M^{me} FILBOCHON.

J'ai mes raisons pour venir : il doit se passer ici une scène à laquelle je ne serai pas fâchée d'assister. Dites donc, vous savez les cancans : on prétend que la petite Verginie a enlevé le coiffeur à la Gervoise, et cette pauvre Gervoise est furieuse.

NINETTE.

Verginie s'ich' pas mal d'elle, toute grosse qu'elle est, la Gervoise! Verginie lui casserait bien une patte.

M^{me} FILBOCHON, bas.

Silence, v'là la Gervoise! (Haut.) Par ici, ma petite, il y a une place.

GERVOISE, tristement.

Merci, la Filbochon, j'en ai pas pour longtemps, allez. Ah! c'est pas le linge qui m'étouffe.

M^{me} FILBOCHON.

Non!... c'est pas le linge!... c'est pas ça!... C' qui vous étouffe, c'est la petite Verginie qui vous a soufflé votre homme. Ah! Dieu peut-on étouffer pour un homme!

GERVOISE.

Qué qu' vous dites là? Ah! si je le savais!...

L'ASSOMMOIR POUR RIRE 15

SCENE VIII.

LES MÊMES; COPEAU « TIGE DE BOTTES », entrant.

COPEAU, timidement.

Mame Gervoise, je vous rapporte votre chef. Jean Lanlier a joué la fille de l'air, il ne reviendra pas, il m'a dit : Va lui porter sa clef, et j' suis v'nu avec Tige de bottes qu'a pas encore déjeuné et qu'a négligé un pain en route.

TIGE DE BOTTES, avec un grand pain qu'il porte comme un fusil.

Oui, un pain de marchand de vin avec deux sous de fromage, c'est mon absinthe.

GERVOISE, avertie.

Alors me v'la seule, toute seule au monde, il me laisse seule.

(Musique en sourdine pour l'entrée de Verginie.)

COPEAU, vivement.

Non, manne Gervoise! Je n'y vais pas par quatre chemins : Jean Lanlier vous lâche, moi je vous prends, c'est de la moralité où je ne m'y connais pas; j' suis bien que je pourrais épouser une jeunesse honnête et sage, mais ce ne serait plus du réalisme et je veux rester dans ces z-eux-là! Ainsi, dites oui, nous prenons une prune sur le pousse et l'affaire sera bâclée, nous nous marions!

TIGE DE BOTTES.

Ei nous irons déjeuner, j' fournis le pain!

GERVOISE, avec résolution.

Topes là, j'accepte... (Apercevant Verginie.) Mais v'là quel-

16 L'ASSOMMOIR POUR RIRE

qu'un avec qui j'vais avoir une explication, tenez-vous à l'écart et laissez-moi faire.

(Copain et Tigre de bottes se retirent au fond.)

(Ici la musique cesse.)

SCÈNE IX.

LES MÊMES; LA PETITE VIRGINIE.

VIRGINIE, entrant avec un seau et un balai à la main.

Ah! Me v'la, moi! Où y a-t-il une place?

MICHELLE.

Par ici, ma petite. (Elle lui désigne l'autre côté en face de Gerroise.)

VIRGINIE.

J' suis venue pour la rigolade, vous savez; Dieu merci, j' suis pas laveuse, moi! (Elle regarde Gerroise en riant.)

FLIBODION, à part.

Elle va la coiffer, tout à l'heure, c'est sûr.

GEROISE, à Virginie.

Dites donc, vous, est-ce pour moi que vous dites ça, espèce de cascadeuse?

VIRGINIE.

Comment qu'elle m'a appelée? Cascadeuse! Que me veut cette grosse marionne? Causez donc avec vos pareilles, même la bancale.

GEROISE, furieuse et se mouvant petit à petit.

Ah! ne m'égare pas! Car il pourrait t'en cuire, toi, mauvaise Manon, qui prends les maris des autres!

VIRGINIE, riant.

Le mari d' madame! Qu'est-ce qu'a dit, c'te margot-là?

L'ASSOMMOIR POUR RIRE 17

GEROISE.

Ah! j' vas t' corriger tout à l'heure.

VIRGINIE.

Me corriger! nous serons deux, ma petite... mais je ne veux pas me commettre avec toi, tu es tout au plus bonne à laver ma vaisselle.

GEROISE.

C'est trop fort, j' te vas lui donner un pain.

TIGRE DE BOTTES, s'avancant.

Un pain! Je le prends. (Il reçoit une claque.) Ah! malheur, c'est pas du pain tendre.

GEROISE.

Ah! tu veux que je lave la vaisselle, sauterelle! Eh ben! j' te vas laver la tête, moi, tiens! (Elle lui jette un seau d'eau à la tête.)

VIRGINIE, furieuse.

Ah!... la coquine, la sale! Elle m'a perdu ma robe...

tiens! (Elle lui jette aussi son seau d'eau.)

COPÉAU, s'avancant sans aller.

Mesdames! Geroise! je vous en prie...

TIGRE DE BOTTES.

Allons déjeuner, ça vaudra mieux.

GEROISE, hors d'h.

Laissez-moi, laissez-moi, faut que j'y fasse son affaire à c'te margot-là! (Les deux femmes s'élancent l'une sur l'autre à coups de balai; les hommes et les femmes les entourant en chantant la polka suivante.)



18 L'ASSOMMOIR POUR RIRE

POLKA de Fair-bach.

Ils se collent des gnons,

Des horions,

Ah! ah! ah!

Et nous les laissons

S'coller des gnons

Ah! ah!

V'la les margolons

Qui s'collent des gnons

Ah! ah!

Nous en rigolons

S'ils ont d'bons gnons

Ah! ah!

(La musique continue en sourdine, les deux femmes sont échouées et se massent leurs chignons. Leurs robes restent sur le parquet et elles apparaissent en jupon blanc et camisole. Tige de botte dit : « Tableau! »)

GERVOISE.

Qu'elle s'en aille, enlevez, c'est posé!

VERGÉNIE, ramassant ses barbes.

Tu m'as frappée, mauvaise femme, mais ça ne fait rien, je me vengerai, oui, je me vengerai.

GERVOISE, la menaçant.

Eh ne fais pas la crâneuse, ou je rebiffe! Monsieur Copeau, je suis à vous, en route pour la noce!

SCÈNE X.

LES MÊMES; LE COCHER DE CORBILLARD, entrant.

LE COCHER, en leur barrant le passage.

Faut-il une voiture, la bourgeoise?

L'ASSOMMOIR POUR RIRE 19

GERVOISE, reculant.

Ah! Quelle horreur!

LE COCHER, rient.

Faites pas tant la fière, ma grosse, vous serez peut-être bien contente d'y monter un jour, dans mon sapin, mais ce jour-là c'est pas vous qui payerez la course. (Il rit.) Ah! ah! ah!

TIGE DE BOTTE.

Va-t'en donc remiser ton fiacre, toi, eh! mauvais maraud-deur! Allons déjouer! Ah! il a jeté un froid, le cocher! Jusqu'est mon pain?

(Tout le monde sort bras dessus, bras dessous, en dansant et chantant.)

POLKA.

Tout est arrangé,

Allons dîner.

Ah! ah!

Ils s'raccommoquent,

S'embrassent.

Ah! ah!

Ou bien il y aura

Du tra la la.

Ah! ah!

Quand ça finira

L'on verra ça.

Ah! ah!

(On frappe trois coups.)

20 L'ASSOMMOIR POUR RIRE

SCÈNE XI.

JEAN LANTIER, puis TIGE DE BOTTES.

JEAN LANTIER, mieux nippé.

Copeau a épousé ma princesse, Verginie a épousé M. Samon, le gardien du passage Brady, ça fait que je pourrai batifoler dans deux ménages sans avoir de femme à nourrir. C'est canaille, mais c'est du réalisme tout pur ; d'ailleurs, Verginie ne consent à me revoir qu'à la condition que j'embrasse la Gervoise, et c'est ce que je vais faire.

TIGE DE BOTTES, entrant du fond.

C'est trop bleu, ça ! On vient à la banlieue pour déjeuner et on ne torille pas ! J'ai l'estomac dans mes bottes. (Apparait Jean Lantier.) Tiens, l' merlan ! Qu'est-ce que tu viens faire ici, toi ? Y a personne à coiffer !

JEAN LANTIER.

Est-ce que ça te regarde, ivrogne !... j'en ai connu pas.

TIGE DE BOTTES.

Ah ! Tu ne me connais pas, attends ! (Il appelle.) Eh ! Copeau, viens donc par ici, y a un oiseau à plumer.

SCÈNE XII.

LES MÊMES ; COPEAU.

COPEAU, a déjà un peu vieilli, il aperçoit Jean Lantier.

Lui ! encore lui ! Qu'est-ce que tu viens faire ici ? Trouver mon bonheur ! Va-t'en, canaille, ou je te fais emballer.

L'ASSOMMOIR POUR RIRE 21

JEAN LANTIER, rient.

De quoi ! monsieur se fâche, et c'est lui qui m'a pris ma femme.

COPEAU.

Ah ! le coquin ! Il insulte Gervoise, j'pourrais l'écraser, mais je ne veux pas faire justice moi-même, j'vas l'faire coller au clou... Viens, Tige de bottes, allons chercher la garde.

TIGE DE BOTTES.

Attends que j'emporte mon pain !

(Ils sortent en courant.)

JEAN LANTIER.

Il était temps, justement j'aperçois Gervoise.

SCÈNE XIII.

JEAN LANTIER, GERVOISE.

JEAN LANTIER.

A nous deux, Gervoise !

GERVOISE.

Jean Lantier !

JEAN LANTIER.

Où, Jean Lantier qui vient te chercher et te ravir à cet idiot de Copeau !

GERVOISE.

Cet idiot de Copeau est mon époux, et je vous défends de l'insulter ! Lâchez-moi ou j'appelle.

22

L'ASSOMMOIR POUR RIRE

JEAN LANTIER.

Ton époux, il est en train de boire, il est à moitié gris, ce n'est pas lui qui te défendra; Gervoise, il faut que tu sois à moi, il le faut, entends-tu, quand je devrais t'enlever!

GERVOISE, s'y prêtant.

Eh bien ! essaie donc de m'enlever !

JEAN LANTIER, riais, mais ne peut pas, avec colère.
Ah ! je ferai plutôt deux voyages s'il le faut.

GERVOISE, le menaçant.

N'avance pas ou gare à toi !

JEAN LANTIER, le menaçant.

Viens-y donc !

SCÈNE XIV.

LES MÊMES; COUZAT.

(Mouque en tourbine qui continue et finit par un fort au mot : « Cette rose, monsieur, je la sentirai toute ma vie ! »)

COUZAT, s'élance entre eux.

Misérable ! oser menacer une femme ! Attends, attends, j'te vas démolir !

GERVOISE.

Oh ! la belle barbe, qu'il est beau cet homme !... je ne sais pourquoi, mais il me semble que je me loque pour lui.

COUZAT, rient, à part.

Ma barbe fait son effet.

JEAN LANTIER, attend.

La Gueule d'Acier !

GERVOISE, donne.

La Gueule d'Acier !

L'ASSOMMOIR POUR RIRE

23

COUZAT.

Oui, Gueule d'Acier, c'est un surnom que je dois à cette superfétation poiteuse, ils me l'ont donné à cause de mon visage brouzé et de cette belle barbe qui fait ma gloire : c'est un héritage de famille, je la tiens de mon père qui fut tambour-major ; vous pouvez y toucher, madame, c'est en elle que je puise ma force et mon courage.

GERVOISE, le touchant.

Oh ! comme elle est soyeuse !

COUZAT.

Aïe ! vous me chatouillez.

GERVOISE.

Pourquoi mon mari n'en a-t-il pas une pareille ?

COUZAT, se reculant.

Permettez, charmante, ce n'est pas dû à tout le monde ! Alors que vous êtes dans les liens de l'hyménée, nous sommes faits pour nous comprendre, prenez cette rose, madame, et pensez quelquefois à Gueule d'Acier.

GERVOISE, vivement.

Cette rose, monsieur, je la sentirai toute ma vie. (Elle le respire comiquement et la met dans son corsage.)

(Fin de la musique.)

COUZAT.

Eh ! quant à toi, décampe, ou je te fais faire connaissance avec mes biceps.

JEAN LANTIER, voyant arriver Copeau libre.

Viens, Copeau, voilà un gars qui insulte ta femme.

TICR DE BOTTES, reconnaissant Couzat.

Oh ! la Gueule d'Acier !... oussqu'est mon pain ?

24 L'ASSOMMOIR POUR RIRE

COPEAU.

De quoi ? monsieur a été malhonndte avec ma femme !

GENVOISE.

Ah ! le malheureux, comme il est dnclé !... il a bu.

COPEAU.

Faudrait pas faire le malin... vous savez : avec votre barbe, vous ne me faites pas peur.

TIGE DE BOTTES.

Il se croit plus malin que nous parce qu'il mange du friot et que nous mangeons du pain.

COUZAT.

Du pain, feignant ! Tu n'as pas eu beaucoup à geindre pour le gagner, ce pain-là ! (Il regarde Copeau et Tige de bottes.) Ah ! la jolie société ! (A Lanter.) Quant à vous, mon bonhomme, votre place n'est pas ici ; voyez donc le joli monsieur, si l'on ne dirait pas une poupee de cire qui sert d'enseigne au coiffeur ? Pour toi, mon vieux Copeau, la rinette, la sur-rinette et la triple rinette t'ameneront bientôt à l'alcoolisme, et alors gare au delirium !... ce jour-là il ne sera pas très-mince.

TIGE DE BOTTES.

C'est trop fort, nom d'un pain !

COUZAT.

Quant à toi, à l'atelier, et plus vite que ça ! Je travail le réclame.

TIGE DE BOTTES, sanglant.

J'peux pas, faut que j'aile voter.

COUZAT.

Voter chez le marchand de vin ; en y'ia un bel electeur !

L'ASSOMMOIR POUR RIRE 25

Allons, puisque votre mari est un pocharl, prenez mon brin, madame, et rappelez-vous que, du côté de la barbe est la toute-puissance. Qui m'aime, me sive !

(Ils sortent.)

LE COCHER.

Faut-il une voiture, la bourgeoise ?

TIGE DE BOTTES.

Va-t'en au diable, toi ! Ah ! tu peux rester longtemps sur la place, c'est pas moi qui te donnerai un ponce d'ouvrage. (Il sort en criant :) A la breughelnee !

(Après la sortie du cocher on frappe trois coups.)

(Musique.)

SCÈNE XV.

VERGINIE, JEAN LANTIER, rentrant bras dessus, bras dessous.

VERGINIE.

Vous avez appris l'aventure : Copeau est tombé d'un échafaudage où il posait des voliges. Depuis ce temps, il ne travaille plus, il boit plus que jamais ; en ce moment, il est à Bicêtre. La petite Nana, leur fille, commence à faire la noce, Gervoise n'a plus rien à se mettre sous la quenotte, voilà où je voulais la voir. Ma vengeance commence.

JEAN LANTIER, amoureuxment.

Vous êtes une bonne petite femme, mais si vous vous vengez, j'en suis aussi, moi ! Dites donc, si nous allons ce soir à l'Ellysée-Moutmartre, y a bal masqué, nous rigolerons un brin.

VERGINIE.

Y pensez-vous ? Et mon homme, M. Saumon !

96 L'ASSOMMOIR POUR RIRE

JEAN LANTIER.

Il est de garde, cette nuit, il y a un travail nocturne au passage Brady, donc, rien à craindre.

VENGINE, regardant à droite.

J'aperçois Gervoise, venez de ce côté, ce n'est pas encore le moment de nous montrer.

SCÈNE XVI.

GERVOISE, VENGINE et JEAN LANTIER, *cachés.*

(Musique.)

GERVOISE, dans la panne.

Voilà donc où j'en suis réduite. Plus rien à tortiller, je n'ai même plus de chaise, j'ai mangé le dernier baton hier soir. (Pendant un cri.) Mais qu'est-ce que j'ai donc fait pour être dans une pareille débâcle?

(Fia de la musique.)

VENGINE, s'avançant.

Je vais te le dire.

GERVOISE.

Elle! Encore elle! Avec le coiffeur... ça me défriise.

VENGINE.

Tu te souviens de la scène du lavoir?

GERVOISE, cherchant.

Oui, où nous avons lavé notre linge en famille.

VENGINE.

Tu m'as marquée sur le front, ce jour-là. Eh bien! je me suis vengée : c'est moi qui ai fait tomber ton homme que je pouvais sauver, mais, par réalisme, je lui ai laissé casser

L'ASSOMMOIR POUR RIRE 27

le cou ; c'est moi qui suis cause qu'il se livre à la boisson, qu'il est à moitié fou, qu'il...

GERVOISE, criant.

Ah! personne ne viendra donc à mon secours?

SCÈNE XVII.

LES MÊMES, moins LANTIER, qui s'éloigne à la vue de COPEAU
et de TIGE DE BOTTES.

TIGE DE BOTTES, se lament.

Si, mam' Gervoise! me v'la, moi et Copeau que je vous ramène de Bicêtre oùsqu'on l'avait enfermé avec des toqués, j' l'ai r'connu en allant visiter les cuisines. Entre donc! Copeau!

(Musique d'entrée.)

GERVOISE, se jectant au cou de Copeau.

Ah! c'est toi, mon vieux rigo! Je ne suis donc plus seule maintenant!

COPEAU, à moitié idiot.

Non, petite femme, me voilà bien remis, va. Ah! Ils m'en ont fourré des médecines là-bas! ils m'en ont fichu, des purgations, des douches, du poil à gratter. (Il se gratte les malles.)

TIGE DE BOTTES.

Le fait est qu'ils t'ont rudement nettoyé, te v'la propre! Mais le médecin l'a dit : Plus de purgation et plus de boisson, il faut savoir rester sur sa soif. La moindre médecine maintenant te tuerait, vois-tu. Seulement, mange tout que tu voudras. (Il cherche.) Oùqu'est l' pain?

COPEAU, rien.

Oui, mais il m'a permis de boire du vieux bourgogne quand je travaillais, car je vais retrouver. (Il aperçoit

28

L'ASSOMMOIR POUR RIRE

VERGINIE. Bonjour, madame Saumon, je ne vous avais pas vue ; ça va bien, madame Verginie ?... Femme, va chez mon ancien patron et demande-lui quelques sous pour dîner. Demain je recommencerai le travail.

GEMVOISE, gémissant.

Tige de boîtes, venez avec moi, ça me donnera du courage pour le tapage.

VERGINIE, à part s'apitoiement, et bas, s'approchant de Copeau.

Tenez, monsieur Copeau, j'ai justement là sur moi une bouteille de bourgogne, je vous l'offre.

COPEAU, la cachant.

Merci beaucoup, madame Saumon, vous êtes bien bonne.

VERGINIE, à Lantier.

Il est perdu.

LANTIER.

Voici le moment de nous montrer.

VERGINIE, prenant Lantier par le bras.

Cachons-nous.

(Ils sortent.)

SCÈNE XVIII.

COPEAU, seul, tremblant.

(Musique poulait toute cette scène en sourdine.)

Ah ! Ils m'en ont tant donné des purges que j'en peux plus ! Ma femme va revenir avec cent sous, et nous dînerons bien, demain j'irai travailler. *(Il regarde partout.)* Dans quelle débîne sommes-nous, mon Dieu ! j'ai froid et faim et soif surtout. *(Il s'assied.)* Tiens ! une idée : si je buvais un verre de bourgogne en attendant ? je crève la soif. Le

L'ASSOMMOIR POUR RIRE

29

médecin m'a dit que je pouvais boire quand j'avais soif, du bourgogne surtout. *(Il regarde la bouteille.)* Ah ! ah ! c'est un vieux grognard. *(Il tico le bouchon.)* Qu'est-ce que c'est que ça ? ce n'est pas du bourgogne. Qu'est-ce qu'il y a donc écrit sur la bouteille ? *(Il lit.)* « Limonade Rogé. » J'en veux pas, j'en veux pas ! *(Musique de scène. — La musique continue jusqu'à la sortie de Copeau.)* Pourquoi me laissent-ils seul avec cette bouteille ? Le médecin l'a dit : Encore une purgation et je suis mort ! Et pourtant je crève de soif. *(Il s'approche la bouteille de ses lèvres.)* Non, non, je n'en veux pas, je ne boirai pas. *(Il s'éloigne, puis il revient.)* Après ça, les médecins sont si drôles ! Quand on a soif et qu'on n'a pas autre chose à boire, faut bien... n'est-ce pas ?... *(Il boit à même la bouteille.)* Ah ! mais, c'est bon ça, c'est du nanan ! c'est de la bonne limonade Rogé, ça rafraîchit. *(Il vide la bouteille.)* Ah ! ma tête s'illumine.

(Il se dresse tout.)

GEMVOISE et TIGE DE BOTTES, rentrant.

Mon ami, je... *(Apportant Copeau.)* Ah ! le malheureux, il a bu, il est pompette !

TIGE DE BOTTES, examinant la bouteille.

Mais qu'a-t-il donc bu ? Limonade Rogé ! Le malheureux, il est perdu ! ça vient de Verginie. Ah ! la gueuse, je lui ferai bien passer le goût du pain !

COPEAU, en crise, regardant la salle.

Là-haut ! tout là-haut ! je vois le plafond qui s'ouvre ! regardez ces petits hanuelons qui viennent se reposer sur ma coupole. *(Il éternue.)* « Hannelon vole, vole, vole ! » Ah ! les beaux minets, les beaux chais !

TIGE DE BOTTES.

Ousqu'est le chat ?

COPEAU.

Ils veulent m'entraîner avec eux dans la gouttière! Je n'irai pas, je n'irai pas! Ah! voilà le coiffeur; j'vas donc te démêler à mon aise, coquin, rusé, à deux sous la barbe, tiens! (il semble frapper un être imaginaire.) Coupeur de cheveux à quatre sous. Tiens, à toi. Ah! voilà un chat dans ma gorge, il m'égare!... va-t'en! va-t'en, vilain chat! Tiens, en voilà un bon à mettre dans la casserole, tiens, en voilà un autre; tiens, encore un autre! Oh! je brûle, j'étouffe! Ah! (il fait une grimace horrible et au moment de tomber, il se tient le ventre en disant.) Allons, bon, voilà que j'ai la colique.

(Il se relève.)

GENVOISE.

Le malheureux! Il va mourir dans quelq' coin. Suivons-le, Tige de boites.

LE COCHER, éperonnant et criant.

Faut-il une voiture, mes bourgeois? (il rit.) Ah! ah! ah!

(Il court après eux en criant. — On frappe trois coups.)

SCÈNE XIX.

VERGINIE, au bras de LANTIER.

VERGINIE, à Jean Lantier.

Ga y est. Copeau a mis les volets sur l'existence, comme on dit à l'Assommoir. Maintenant Gervoise demande l'aumône, je suis très-heureuse. Allons danser, cher ami.

LANTIER.

Ah! vous êtes une bonne petite femme!

SCÈNE XX.

LES MÊMES; GENVOISE, venant à eux, en pauvre.

GENVOISE, tendant la main.

La charité, if you pliez, signorinas. (Reconnaissant Verginie.) Elle! toujours elle!

VERGINIE, radieuse.

To voilà donc médisante? En bien! tu peux mourir, t'auras pas un sou, j' t'ai assez vu.

GENVOISE, se mourant.

Tant pis pour toi, car t'auras ma mort à te reprocher.

Ga y est.

(Elle s'assied doucement par terre.)

GOUJAT, sortant de chez le marchand de vin vivement.

Grand Dieu! Une femme qui se trouve mal, dans la neige! Pauvre créature, elle va avoir froid.

(Il essai de la relever.)

(Musique de scène jusqu'à la fin de la pièce.)

GENVOISE, reconnaissant Goujat.

Monsieur Goujat! C'est vous?

GOUJAT.

Gervoise! Pauvre enfant, je vais appeler.

GENVOISE, d'une voix faible.

Non! C'est pas la peine, ça y est, la farce est jouée, mais laissez-moi vous faire un aveu, monsieur Goujat: la première fois que je vous ai vu, j'ai été amoureuse de votre barbe. Laissez-moi-z-y toucher encore. (Elle tire la barbe de

92 L'ASSOMMOIR POUR RIRE

Geoffet qui lui reste dans la main : avec émoi :) Elle était faussc. Ah ! vous ne valiez pas mieux que les autres, adieu !

(Elle meurt.)

COURAT, hors de lui.

Le truc est débiné. Au secours ! au secours !

(Tout le monde rentre en scène.)

SCÈNE XXI.

Tous LES PERSONNAGES DE LA PIÈCE.

LE COCHER, s'arrête.

Faut-il une voiture, notre bourgeois ? Que vois-je ? la huyusc !

(Il se découvre, se baisse, le prend dans ses bras et dit :)

(Musique de scène.)

V'la mon numéro, ma vieille. V'a, pauvre jeunesse, aujourd'hui, tu ne trouveras plus mes cousins trop durs. Alions, en attendant que j'aille Esille, fais dodo... et ronfle, ma belle !

(Il la repose sur la terre.)

SCÈNE XII.

LES MÊMES; COPEAU, accourant du fond très-gémissant.

COPEAU.

Attendez-moi ! Attendez-moi ! Le dénouement n'est pas assez gai comme cela pour chez nous !

L'ASSOMMOIR POUR RIRE 93

Tous.

Copeau !

GENVOISE, se relevant.

Mon homme !

TIGE DE BOTTES.

T'étais donc pas mort ? Jusqu'est le pain ? ou va bouillier.

COPEAU.

Mourir ! pas si bête ! C'est bon à l'ambigu, mais pas ici : la médecine m'a remis complètement. Ainsi, messieurs.

(Reprise des quatre premiers vers de l'acte.) Et pour terminer gaiement la chose, allons-y tous du quadrille à tout casser... la main z-aux dames ! (On se met en place.) Et maintenant, mes enfants, soyons gais, mais pas communs, pour que le municipal ne vienne pas mettre les z-hôdâ !

(Quadrille bouffe.)

(Le cocher vient se lever dans la danse. — On le boucalle. — Mélodie générale.)

Nota. — Si l'on veut supprimer le quadrille, après la dernière phrase de Copeau qui dit : « La médecine m'a remis complètement, » tout le monde s'écriera : « Ah ! bravo ! » et l'on chantera en chœur, sur l'air du rondeau :

Voilà c' que c'est que l'assommoir,
Un drame bien triste et bien noir
Qu' l' pèr Colombe, un vieux X'rasoir,
Vient du poison sur son poultroir...

(La boîte baïssée.)

XIX.

Imprimerie PAUL DUPONT.

PRIX : 50 CENTIMES

TRESSE, LIBRAIRE-ÉDITEUR
GALERIE DU THÉÂTRE-FRANÇAIS, 8, 9, 10 & 11, PALAIS-ROYAL

PRIX : 50 CENTIMES

L'ASSOMMOIR

POUR RIRE

VAUDEVILLE EN TROIS ACTES

DE

M. MAURICE ORDONNEAU

Représenté pour la première fois, à Paris, sur le théâtre des Bouffes-du-Nord, le 8 février 1879

(DIRECTION BOURDEILLE-STAINVILLE)

DISTRIBUTION DE LA PIÈCE

LENTIER fils.....	MM. BOURDEILLE.	LE PÈRE PIGEON.....	MM. VALÉ.
MES-ESCARPINS.....	P. VAVASSEUR.	GOUJON.....	LEON.
COUTEAU.....	ADAM.	UN GARÇON.....	
LE VIEUX MONSIEUR.....	MERCIER.	NANA.....	M ^{lle} SUZANNE RIBELL.
BIBI-LE-GRILLE.....	RÉGNARD.	LA PETITE VIRGINIE.....	JUDITH LEVY.
GUEULE-DE-PLATINE.....		MÉLIE.....	PÉRA.
DE BEAUCERFEUIL.....	GARBO.	CLARA.....	JAMES.
DE BOIS-MOUILLE.....	SEGUIN.	ESTELLE.....	LEONTINE.
		MARIETTE.....	RACHEL.

PREMIER ACTE

LE LAVOIR

Grande salle avec des baquets remplis de linge. Des blanchisseuses sont occupées à savonner. Un baquet, au premier plan de gauche, n'est pas occupé.

SCÈNE PREMIÈRE

LA PETITE VIRGINIE, MÉLIE, ESTELLE, CLARA, MARIETTE, GOUJON.

GOUJON, apportant des seaux d'eau. Qui a besoin d'eau par là ?

CLARA. Par ici, père Goujon.

GOUJON, versant de l'eau dans le baquet. Voilà, mamzelle Clara. (A Mélie) Et vous, mamzelle Mélie ?

MÉLIE. Merci, j'aime pas l'eau ; j'aime mieux le vin.

GOUJON. Et vous la petite Virginie, vous en faut-il ?

VIRGINIE. Ah ! j'ai bien le cœur au savonnage !... Je suis amoureuse !

ESTELLE. Et de qui donc ?

MARIETTE. Conte-nous cela.

VIRGINIE. Hier, vous savez que je suis allée porter les faux-cols à M. Lontier fils ?

TOUTES. Oui, eh bien ?

VIRGINIE. Eh bien !...

AIR : J'ai vu le Parnasse des dames.

A croquer vous êtes gentille,
Me dit-il, voulant m'embrasser ;
Vous n'êtes pas faite, ma fille
Pour savonner, ni repasser...
Plus de fer, plus de savonnage.
Puis il ajout', d'un air malin :
Contentez-vous, comm' repassage,
Chez moi de... repasser demain !

MÉLIE. A-t-elle de la veine, cette Virginie ! Tout le monde est à ses pieds !

GOUJON. Ils sont pourtant pas grands ! Ben sûr y a pas de place pour tout le monde !

VIRGINIE. Ah ! gros malin, va ! (Elle prend du linge dans le baquet et le charge sur ses épaules). Je porte ça au séchoir.

(Elle sort par la gauche.)

SCÈNE II

LES MÊMES, moins LA PETITE VIRGINIE, NANA.

NANA, entrant par le fond, un panier de blanchisseuse vide sous le bras. Ouf, me voilà ! Eh, dites donc, les amies, papa ne m'a pas demandée ?

MÉLIE. Non, mamzelle Nana. M. Couteau n'est pas encore descendu dans son lavoir.

NANA. Tant mieux, comme j'ai été un peu longtemps en course, j'avais peur qu'il ne se fâchât après moi !

CLARA. Et d'où venez-vous donc, mamzelle Nana ?

NANA. Ah ! voilà !... Je viens de chez un très gentil client... qui se plaint que nous arrachions les boutons de ses chemises... mais qui est d'une galanterie !...

TOUTES. Lequel donc ?

MÉLIE. La prochaine fois, j'irai lui porter ses affaires.

CLARA. C'est mon tour.

MARIETTE. C'est ça ! toujours les mêmes !...

ESTELLE. Qui ont l'assiette au beurre !

MÉLIE, avec intérêt. Mais enfin, qu'est-ce qu'il t'a dit, ce monsieur ?

NANA

Même air que précédemment.

A croquer vous êtes gentille...
M'a-t-il dit, voulant m'embrasser,
Vous n'êtes pas faite, ma fille,
Pour savonner, ni repasser.
Plus de fer, plus de savonnage...
Puis il ajout' d'un air malin :
Contentez-vous, comm' repassage,
Chez moi de... repasser demain !

TOUTES LES FEMMES, riant. Ah ! ah ! Elle est bien bonne !

NANA. Eh bien ! Qu'est-ce que vous avez donc à rire ?...

MÉLIE. C'est que la petite Virginie... il n'y a pas une minute, nous disait exactement... (Couteau paraît à gauche.) Chut ! le patron ! ayons l'air de travailler.

(Toutes les femmes se mettent au travail avec affectation.)

SCÈNE III

LES MÊMES, COUTEAU

COUTEAU, avec satisfaction. Ah ! ah ! on travaille ! A la bonne heure, mes enfants ! Et Nana ?... Où est Nana ?

NANA. Où est Nana ? Où est Nana ? Toujours la même rengaine. Eh ! mon Dieu ! la voilà Nana ! Ne dirait-on pas que je suis perdue ! Je peux plus seulement faire un pas, sans qu'on dise : Nana ! où est Nana ! Qu'on me tienne en laisse comme les caniches, alors !

COUTEAU. Eh bien ! c'est entendu : je ne dirai plus rien, mais cependant... ce matin, où as-tu encore été passer ton temps ?

NANA. Ce matin ? je suis allée reporter les faux-cols à M. Lentier fils.

COUTEAU. Encore ce jeune gommeux !

adresser, pour la mise en scène et le répétiteur, au Théâtre des BOUFFES-DU-NORD ou à la Librairie TRESSE, Palais-Royal.

Ab ça! est-ce que tu en serais amoureuse?...
NANA. Je crois bien, puisqu'il viendra te demander ma main, aujourd'hui même.

COUTEAU. Comment! Rien, que ça. Eh! bien! Et Mes-Escarpins, ce brave zingueur, à qui tu avais promis le mariage?...
NANA. Eh! bien! je lui dirai: Zut! voilà tout.

COUTEAU. *à part.* Il est certain qu'une fille aussi distinguée, à un zingueur...
(Haut.) Mais alors, me voilà maintenant avec deux gendres, au choix.

AIR : *Je vous présente un père* (Mélodie comique).

1.
Lorsque l'on est père,
On n'trouv' pas qu'on l'ait
Pour sa fille chère
Un gendre à son choix.
Moi, ma chance est grande,
J'en possède deux.
Mais je me demande
Lequel vaut le mieux!

Je vous présente un père } bis.
Un père (bis).
Qui n' veut pas vous le faire,
Un père des plus ravis (bis)
D'entrevoir deux maris!

2.
L'un est un jeune homme
Qu'a beaucoup de talis.
L'autre n'est, en somme,
Qu' zingueur, c'est le hic.
Mais, ça me surpasse
C'est pas le marchand d' zino.
Qui, malgré sa grâce,
A le plus de zino.
Je vous présente un père, etc.

NANA. Tiens! Voici justement Mes-Escarpins qui s'amène... Sans doute, il vient faire sa demande.

SCÈNE IV

LES MÊMES, MES-ESCARPINS

MES-ESCARPINS

AIR : *Madame Longtaine* (Chansonnette)

1.
J' viens vous d'mander vot' fille
Mon cher monsieur Couteau;
Car elle est bien gentille,
Et moi j' suis plutôt beau.
Cette union merveilleuse
De deux êtres parfaits
Certe aurait pour effets
De rend' vot' fille heureuse.
Patron, j' suis décidé,
J' viens vous d'mander vot' fille:
Nana qui est si gentille
Que j'en d'viens hébété.
Je suis bien décidé,
Mon plan est arrêté,
J' viens vous d'mander vot' fille
Bien qu' j'en sois peu gobe.

COUTEAU *(parle)*. Mais si elle ne t'aime pas...

MES-ESCARPINS

2.
Je n'suis pas sa toquade,
Mais un jour ell' m'aim'ra;
Car, sans fanfaronnade,
Y a des motifs pour ça:
J'ai l'humeur douceureuse,
A l'ouvrage j'ai du cœur.
J' vous promets, sur l'honneur
De rend' vot' fille heureuse!
Patron, je suis décidé, etc.
(Le bis en chœur)

COUTEAU. Eh bien! mon ami, on verra... Je ne dis pas non... mais je ne dis pas oui...

NANA. Et moi, je dis carrément: Tu peux te fouiller!

MES-ESCARPINS. Elle est gentille! mais elle manque un peu de distinction. *(A Couteau.)* Mais enfin, père Couteau, vous avez un motif pour me refuser les phalanges de votre fille?

COUTEAU. Si j'ai un motif! Ah! mon ami! quand je t'ai promis ma fille, je n'avais pas vu jouer l'Assommoir au théâtre de l'Ambigu! Or, dans cette pièce, il y a un gredin de zingueur, si grand, que tous les zingueurs me paraissent gredins, et que tous les gredins me paraissent zingueurs!... Je n'ai plus dans la tête que ces mots: Gredins! zingueurs! zingueurs! gredins!

MÉLIE. Patron, contez-nous ça!.

COUTEAU.

AIR de Saltarello.

D' l'Assommoir quand j' fis la lecture,
Ça m'avait bien impressionné;
Si ça montrait trop la nature,
C'était rad' nient imaginé.
Mais au théâtre, c'est l'image
Encor plus d' la réalité;
On y mang' de l'oeuf, du fromage,
Qu'on voudrait bien être invité!
Dans l'Ami Fritz, la bouffonade
Jouait le second rôle, le premier.
Dans l'Assommoir, c'est la futilité,
C'est l' triomphe du demi-séjour.
Couteau, l'ami d' la Gervaise,
Beira-t-il, ne boira-t-il plus?
Pendant cinq act's, j' la trou' mauvaise, —
Il hésit... mais sous superficiel!

A la fin, il s' flanque une culite
D'un degré si curabique
Qu'il en meurt... hélas! pas tout d' suite.
D'abord il fait l' fou, l' forcené!
Nana, sa fille, qui cascade
A l'acte où sa mer' meurt de faim,
Lui d'mand' des ruzans, d' la pommade,
Alors qu'elle n'a pas de pain.

Puis c'est Leutier, dont l' caractère
N'est pas non plus un des plus beaux;
Ni chair, ni poisson, son affaire
Est de nager entre deux eaux.
A la fin, si la pièce tombe,
L'auteur nous montre un croque-mort
Qui la portera dans la tombe.
Quand moins brillant sera son sort.
Mais on l'aim' le naturalisme,
C'est à la scène où, sans propos,
Le pauvre Gervaise, ô réalisme!
D' Virginie nous montre le dos!
D' l'Assommoir, quand j' fis la lecture,
Ça m'avait bien impressionné;
Mais au théâtre, je le jure,
J'en suis encor plus étonné.

MES-ESCARPINS. Mais, pourtant, maître Couteau, s'il y a un ivrogne parmi les zingueurs, ce n'est pas une raison pour que tous les zingueurs passent leur vie sur le zino!

(Il pleure comiquement.)

NANA. Allons, bon! v'là qu'il pleure comme un veau!

COUTEAU. Allons, tais-toi donc! Nous ne sommes pas loin de l'abattoir, on pourrait venir te réclamer...

SCÈNE V

LES MÊMES, GUEULE-DE-PLATINE,
VIRGINIE qui est revenue à sa place.

MES-ESCARPINS. Sapristi! v'là le contre-

maître de l'atelier, Gueule-de-Platine qui vient me chercher!

NANA, regardant Gueule-de-Platine. Un sapeur-pompier!

GUEULE-DE-PLATINE. Avec une grande barbe rouge; à Mes-Escarpins. Je savais bien te trouver ici... à roucouler... Allons, rentre à l'atelier, et plus vite que ça! il est une heure passée.

MES-ESCARPINS. Pardon... c'est qu'une affaire de cœur...

GUEULE-DE-PLATINE. Assez! quand Gueule-de-Platine a parlé, on se tait. Silence!

TOUTES LES FEMMES. *riant.* Oh! oh! Gueule-de-Platine! quel drôle de nom!

VIRGINIE qui reprend sa place. Gueule-de-Platine! mais pourquoi vous appelez-vous comme ça?

GUEULE-DE-PLATINE

AIR : *De Leutier.*

Dans l'Assommoir j'suis un phrasier,
Et c'est Gueule-d'Or qu'on m'appelle,
Mais, ayant ce nom en horreur,
J' pris un' signature nouvelle.
Depuis lors, comme j'ai du bagout,
Autrement dit de la platine,
On ne m'appelle plus par tout
Que d' ce nom : Gueule-de-Platine!

(Prenant Mes-Escarpins par l'oreille.)

Et maintenant à l'atelier, mauvais zingueur...

MES-ESCARPINS, criant. Voilà! voilà! *(Ils sortent.)*

NANA. C'est curieux, comme il me déplaît depuis que j'ai vu l'autre!

SCÈNE VI

LES MÊMES, moins MES-ESCARPINS et GUEULE-DE-PLATINE.—LE VIEUX MONSIEUR.

LE VIEUX-MONSIEUR, entrant en trotinant. — *A part.* Elle est entrée ici! Je serai peut-être plus heureux avec elle qu'avec la petite d'en face. Je suis tombé sur le frère... qui m'a flanqué une volée de coups de poings... Oh! mais une volée!

NANA. Tiens! le vieux monsieur qui me suit tous les matins! Ah! mais, il m'ennuie à la fin!

MÉLIE. Mais il est très bien, ce monsieur.

CLARA. C'est au moins un banquier.

MARIETTE. C'est plutôt un modèle pour les pipes Gambier.

ESTELLE. Il a une vraie tête de canne!

LE VIEUX MONSIEUR, donnant la pièce à Goujon. Pardon, monsieur le garçon... un petit renseignement?... Pourrait-on savoir le prénom de la jeune enfant qui vient de rentrer... Tenez, là-bas?...

GOUJON. Et pourquoi faire?... est-ce que vous auriez besoin d'une blanchisseuse?

LE VIEUX MONSIEUR. Hein?... non... Je voudrais seulement... *(A part.)* Il n'a pas l'air content...

GOUJON, retroussant ses manches de chemise. Eh bien! attends, mon bonhomme, tu n'auras pas besoin de blanchisseuse pour te laver la tête! Patron, reconduis-monsieur.

LE VIEUX MONSIEUR, au public. Je ne suis pas en veine aujourd'hui.

COUTEAU. Je ne sais pas pourquoi, mais reconduisons monsieur...

TOUTES LES FEMMES. Reconduisons le vieux...

Chœur de la Marmotte (La Camargo).

Eh! youp! eh! youp! eh! youp!

Saute, saute.

Vieille marmotte,

Eh! youp!

(On lui lance le linge à la tête; on le bouscule jusqu'à la porte.)

LE VIEUX MONSIEUR, criant. Au secours! au secours! *(Il sort, poursuivi par Couteau, Goujon et Nana.)*

SCÈNE VII

VIRGINIE, CLARA, MARIETTE.
ESTELLE, puis LENTIER Fils.

MÉLIE, aux autres femmes. C'est moi qui ne le flanquerais pas à la porte, si un banquier me faisait l'honneur d'une visite...

CLARA. Il lui tombe une tunique dorée sur la tête!

ESTELLE. Et elle l'évite!

MARIETTE. Ça ne durera pas toujours, cette vertu-là!

VIRGINIE. Cette vertu... apparente... faut pas se fier à l'eau qui dort.

LENTIER Fils, entrant et lorgnant le linge. Ce n'est pas mal du tout ici... Décidément, Nana a de beaux yeux... et des immobles! Tant mieux, j'aurai davantage à boulotter! *(A Mélie.)* C'est bien ici le linge de M. Couteau, mademoiselle?

MÉLIE. Oui, monsieur... et nous sommes ses blanchisseuses.

LENTIER. Je lui en fais mes compliments... Si j'avais des rentes, j'aimerais à les faire passer au bleu par vous.

MÉLIE, à part. Est-il assez aimable!...

VIRGINIE. Mais je ne me trompe pas... vous êtes bien monsieur Lentier fils?

LENTIER, à part. Aïe! la petite d'hier! *(Haut.)* Oui... mademoiselle... en effet... je...

VIRGINIE, un peu jalouse. Et c'est sans doute pour ces demoiselles que vous venez ici?...

LENTIER, à part. Je ne peux pourtant pas lui dire que je viens demander la main de Nana. *(Haut.)* Voyons... vous ne devinez pas... tu ne devines pas... petite vilaine... que c'est pour vous... que c'est pour toi... ma petite Ninie... que je viens.

VIRGINIE. Bien vrai?

LENTIER, à part. Oui... crois ça et bois de l'eau... de savon! *(Haut.)* Seulement, je ne voudrais pas être vu par le patron... ça te compromettrait... *(A part.)* Et puis, il me flanquerait à la porte!

MÉLIE, qui s'est avancée, lui frappant sur le ventre. Ah! ah! vous venez enjoler Virginie, vous... gros farceur!

LENTIER, se tenant le ventre. Quels battoirs, ces blanchisseuses!

MÉLIE. Vous êtes pas fier... et vous allez faire votre partie dans la ronde du linge!

Toutes. La ronde du linge!

LENTIER. Je chante faux.

VIRGINIE. Tant mieux! c'est comme nous; et puis... ça aura l'air d'être de la musique savante. Tant plus c'est faux, tant plus c'est savant!... En avant les violons!...

ROUNDE DU LAVOIR

Musique nouvelle de M. Georges Rose.

1.

Travaillant, riant, quoi qu'on fasse.

Dans le linge.

Commentant tout ce qui se passe,

Il faut nous voir!

C'est là qu'on apprend les nouvelles

Et les potins.

C'est là qu'on vide ses poardes

Sûrs et matins.

Maintenant le battoir.

Il faut nous voir.

Matin et soir.

Maintenant le battoir.

Il faut nous voir

Dans le linge.

Bis, en chœur

2.

Nous venons, quel que temps qu'il fasse,

Tout's au linge.

Par la chaleur ou par la glace

On peut nous voir.

Si l'une est d'une nature ardente,

Il en faut mieux qu'un.

L'eau, c'est un bon! rafraîchissant

Qui la rafraîchit.

Maintenant le battoir, etc.

LENTIER, à part. C'est égal, pour une première visite... venir s'égosiller avec des blanchisseuses, chez son futur beau-père, ça, c'est un peu raide!

MÉLIE, qui est revenue à son baquet. Hé! père Goujon! apportez-moi de l'eau chaude! Pendant ce temps, je porte ça au séchoir. *(Elle sort emportant du linge sur l'épaule.)*

LE PÈRE GOUJON, allant chercher de l'eau avec un seau. Voilà! voilà!

LENTIER, écoutant. Sapristi! la voix de Nana!... Virginie, si on nous surprenait ensemble!... On me cachet?

VIRGINIE, lui montrant un paquet de linge. Tenez... là-dessous.

LENTIER, aux blanchisseuses. Mesdemoiselles... pas un mot. J'achète votre silence.

TOUTES. Avec quoi?

LENTIER. Je vous emmène toutes au spectacle, ce soir.

TOUTES. Oh! oui, oh! oui! Bravo! bravo!

VIRGINIE, à Lentier. Vite... là. Voilà. *(Lentier se cache sous un morceau de linge.)*

SCÈNE VIII

LES MÊMES, moins MÉLIE, NANA.

NANA, entrant vivement. Virginie... où est le jeune homme?

VIRGINIE, jouant l'étonnement. Quel jeune homme?

NANA. Eh bien! mais celui que les voisins viennent de voir entrer...

VIRGINIE. Je n'ai vu personne.

CLARA, bas aux autres. A-t-elle un toupet! hein?

NANA. J'ai cru que c'était mon futur?

VIRGINIE. Comment! tu te maries donc?

NANA. Dame! puisqu'on me demande en mariage aujourd'hui!

VIRGINIE. En mariage! *(A part.)* Est-ce qu'il serait venu pour elle?

LENTIER, sous le linge, passant un peu la tête au dehors. Oui! j'étouffe!

NANA, à Estelle. Eh bien! donnez de l'air... si vous étouffez.

ESTELLE. Moi, je n'ai rien dit.

LENTIER, même jeu. Ça empest le chlore.

NANA, à Clara. Eh bien! mettez-en moins de chlore...

CLARA. Je n'ai rien dit, moi.

VIRGINIE. Mais en donc l'as-tu connu, ce jeune homme que tu épouses?

NANA. En lui repérant ses faux-cols...

VIRGINIE. Comme moi!

NANA, commençant l'air de la deuxième scène.

A croquer vous êtes gentille!

VIRGINIE. Assez! je sais le reste!

(Continuant, en chantant.)

Vous n'êtes pas faite, ma fille.

Pour repasser ni savonner!

Ah! le gredin!

NANA. Comment... tu sais?...

VIRGINIE. Li m'a dit la même chose!

LENTIER, même jeu, à part. Mon truc est débîné!

TOUTES LES FEMMES, riant. Ah! ah! elle est bien bonne!

CLARA. Ah! ces hommes, tous les mêmes.

MARIETTE. Ils auraient vingt femmes...

ESTELLE. Qu'ils diraient à toutes qu'ils les aiment!

VIRGINIE. Conclusion: les hommes, c'est des vilains cocos!

LENTIER, sortant de dessous le linge. Je suffoque là-dessous! *(Il se met dans le baquet ou savonnait Mélie.)* Là, j'aurai de l'air. *(Il disparaît dans le baquet.)*

NANA. Etre la rivale d'une péronnelle comme ça!

VIRGINIE. Et tu persistes à garder cet amoureux!

NANA. Parfaitement, et à l'épouser encore!

SCÈNE IX

LES MÊMES, GOUJON, entrant avec l'eau.

L'eau demandée!...

(Il la verse dans le baquet de Mélie.)

LENTIER, sortant en criant, les cheveux mouillés, etc. Au secours! je me noie!

Au secours! je me noie!

NANA. Lui! Dans le baquet!

SCÈNE X

LES MÊMES, COUTEAU.

COUTEAU, accourant. Qu'y a-t-il? Qu'est-ce que c'est que ce phoque?

NANA, pleurnichant. Papa, mon fiancé dans le savonnage!

LENTIER, mettant ses gants et s'épongeant le front en même temps. Il chante, en faisant des grimaces, à cause de l'eau qui lui ruisselle sur les yeux.

ACTE: Madame Langlumé.

J'viens vous d'mander vot' fille

Mon cher monsieur Couteau!

COUTEAU. Assez! Dites-moi d'abord ce que vous faisiez dans mes eaux, monsieur?

LENTIER. Je... je... j'attendais le tramway de La Villette... C'est-à-dire..., non... je vous attendais!

(Reprenant l'air.)

J viens vous demander...

(Il cherche son mouchoir.)

COUTEAU. ... Me demander un mouchoir... en voilà un. *(Il lui en met un tout mouillé sur la figure.)* Pardon..., je me trompe... *(Il lui donne le sien.)* Voici le mien.

LENTIER, reprenant:

J viens vous d'apporter vos fille,
Mon cher monsieur Couteau...

VIRGINIE, l'arrêtant. Doucement! C'est moi que vous aimez... et c'esta elle que vous donnez votre main...

LENTIER. Eh bien! je peux pas donner tout à la même.

VIRGINIE, le prenant par le bras. Ah! misérable! je ne te lâche plus!

NANA, lui prenant l'autre bras. Ni moi non plus!

LENTIER. Eh! vous me démolissez!

COUTEAU, de leur retirant des mains. Voulez-vous bien finir!... vous allez le casser!

NANA, marchant sur Virginie. Ah! tu veux me chipper mon mari; et tu crois que ça se passera comme ça!...

VIRGINIE. Que va-t-elle faire?

NANA. Vous allez le voir!

(Elle se précipite sur Virginie et fait le simulacre de la fouetter. Les autres femmes les entourent pour masquer cette correction.)

SCÈNE XI

LES MÊMES, MES-ESCARPINS

MES-ESCARPINS, entrant par le fond. Eh bien! de quoi? Ah ça! c'est rigolo!... on se frappe... dans le dos! *(A Nana.)* Vous n'auriez pas besoin d'un remplaçant, mamzelle Nana?

VIRGINIE, à l'avant-scène. J'en ai vu trente-six chandelles!... Mais elle me re-vaudra ça, la petite. *(Elle médite une vengeance, et met son baquet à terre pendant la phrase suivante.)*

MES-ESCARPINS, à Couteau. C'est ça vot' gendre? Eh bien! j'en ai appris de belles sur son compte!... C'est lui qui les fréquente les assommoirs de la haute... c'est lui qui est un ivrogne et un rien du tout! Et je le prouverai.

COUTEAU. Si c'est vrai, il n'aura pas ma fille.

VIRGINIE, prenant son baquet et menaçant Nana de lui jeter le contenu à la tête. Attends, ma petite.

NANA suit son exemple. Je ne te crains pas.

COUTEAU. Arrêtez! Vous allez inonder mes parquets!...

LES DEUX FEMMES, faisant le simulacre de jeter l'eau, tant pis! V'lan!

COUTEAU. Comment! pas d'eau! *(il regarde les baquets.)* Secs comme ma poche! Que vois-je?... des toiles d'araignées, au fond? *(Aux blanchisseuses.)* Oh! Ah!

Ça! vous ne fîchez donc rien depuis des mois entiers, blanchisseuses de carton! Je vous flanque toutes à la porta.

TOUTES. A bas le patron!

CHŒUR

AIR: Des Bacchus.

Mon vieux, ne fais pas ta tête.
Car lorsque l'on nous embête
Nous filons pour tout de bon,
En disant zat au patron.
Après tout, air blanchisseuse
N'est pas une affaire fâcheuse
Et l'on peut facilement
Trouver son équivalent.
Ne fais donc pas l'effréné,
Car il nous sera facile,
A Paris de trouver,
De trouver un antimétier.

(Pendant cet ensemble. Nana et Virginie tiraillent Lentier qui veut s'asseoir sur une chaise. Mes-Escarpins la retire. Lentier tombe les jambes en l'air. On s'empresse autour de lui pour le relever. — Rideau.)

DEUXIÈME ACTE

L'ASSOMMOIR DES GOMMEUX

Une salle de restaurant, la nuit. — Grande table, au fond. — Une petite table, au premier plan de droite. — Une autre, au premier plan de gauche.

SCÈNE I

BIBI-LE-GRILLÉ, tout en arrangeant les couverts.

Ah! chien de métier, va! ne pouvoir sortir un seul soir, même quand on a un gentil petit rendez vous!... O Caroline, je souffre bien!... *(Il regarde l'heure.)* Une heure... les théâtres sont terminés... il y a bal à l'Opéra, ce soir... les clients ne doivent pas tarder à arriver... Ah! oui, chien de métier, va!

SCÈNE II

BIBI-LE-GRILLÉ, MES-ESCARPINS, endimanché, COUTEAU, POISSEUX, allure brusque.

MES-ESCARPINS, les précédant. Suivez-moi, mes amis, je connais la maison.

BIBI-LE-GRILLÉ. Qu'est-ce que c'est que ça?... des singes en rupture de ménage?

MES-ESCARPINS, au garçon. Comment! tu reconnais pas les amis, vieux farceur!

BIBI-LE-GRILLÉ. Tiens! Mes-Escarpins. Eh bien! tu es toujours dans le zinc?...

MES-ESCARPINS. Et toi... les pourboires, ça va-t-il?

BIBI-LE-GRILLÉ. Peuh! depuis l'Exposition, ça baisse. Ces dames ont été enlevées par les étrangers... alors il ne reste plus que les femmes honnêtes...

MES-ESCARPINS. Et celles-là, leurs maris ne leur offrent pas à souper... connu. *(Présentant Couteau.)* Mon ami Couteau, blanchisseur; M. Poisseux, de la Goutte-d'Or...

BIBI-LE-GRILLÉ, s'inclinant. De la Goutte-d'Or!... Rien que ça de noblesse!...

MES-ESCARPINS. Mais non... Poisseux, de la rue de la Goutte-d'Or.

BIBI-LE-GRILLÉ. Moi qui croyais qu'il descendait des croisés.

MES-ESCARPINS. Non, il descend, comme nous, de la butte Montmartre.

BIBI-LE-GRILLÉ, à Poisseux. Et... monsieur est dans les affaires?...

POISSEUX, avec orgueil. Je suis aspirant sergent-de-villè.

MES-ESCARPINS, à Bibi-le-Grillé. A ton tour d'être présent!... Bibi-le-Grillé, ainsi nommé parce qu'il est toujours sur les fourneaux, en attendant les grillados des clients!

POISSEUX, au garçon. En deux mots, presto, voici la chose: il s'agit d'espionner le futur gendre de monsieur, qui va venir dans ce temple de la boustifaille... et, pour n'être pas reconnu, Couteau désireait prendre votre place!

COUTEAU et MES-ESCARPINS. C'est bien la chose!

BIBI-LE-GRILLÉ, avec lyrisme. Prendre ma place!... Caroline! ô Caroline!... je pourrai donc te voir une soirée! *(Il se met à danser en chantant.)*

Sauve, sauve, sauve, mon Dieu!
Tra la la la la.

Tous. Est-ce qu'il serait fou?

BIBI-LE-GRILLÉ, tirant son tablier et son veston. Prenez... prenez cela.

COUTEAU, mettant le tablier. Au moins, ça ne vous contrarie pas?

BIBI-LE-GRILLÉ. Si ça me contrarie? Vous demanderez ça à Caroline demain! *(Fausse sortie.)* Ah! j'oubliais... mes favoris... *(Il ôte ses favoris, les lui donne et se sauve.)* O Caroline! quelle surprise!...

SCÈNE III

LES MÊMES, moins BIBI-LE-GRILLÉ

MES-ESCARPINS, aidant Couteau à mettre les favoris. Là... ça vous va très bien, ces nagooires!

POISSEUX. Pas mal... mais j'aime mieux la moustache... comme la mienne!

COUTEAU. Maintenant, dressons nos batteries.

MES-ESCARPINS. Vous, vous restez ici... pour observer le fils Lentier... et Poisseux va à l'Ambigu... Puisqu'il a des aptitudes pour ça, il file notre jeune homme, et, dans le cas où il ne viendrait pas ici, il nous prévient au deux temps.

POISSEUX. Filer, ça me va! Filer, ce n'est pas de l'espionnage, c'est de l'art!

AIR: De la police de la Camargo.

1

Quel vilain mot: espionnage!
Espionner, que c'est grossier!
L'espion! triste personnage,
Fait un vulgaire métier.
Moi, je file, file, file;
C'est tout un art difficile.

Car, car, car
Il faut de l'œil.
J'ai cet œil,
Un bon œil.
Un œil à l'improviste,
Qui découvre une piste

J'ai cet œil,
Sans orgueil,
Oui, sans orgueil,
J'ai cet œil.

2
Piler n'est pas si facile
Qu'on le pense bien souvent ;
Il faut avoir jambe agile,
Bonnes oreilles, œil vigilant.
Car lorsque l'on file, file,
C'est tout un art difficile.

Car, car, car
Il faut de l'œil.
J'ai cet œil.

Ric.

(Il sort.)

SCÈNE IV

COUTEAU, MES-ESCARPINS
puis NANA.

MES-ESCARPINS, s'attablant à la petite table de gauche. Garçon! garçon! un pain et du fromage!

COUTEAU. Il commence déjà à me faire travailler? Oh! quelqu'un. — Monsieur désire?

MES-ESCARPINS. En attendant le souper, un pain et un fromage!

NANA, entrant en costume de bal masqué. Un loup sur le visage. Tiens! pas encore arrivé? Enfin, attendons. (Elle se met à la petite table de droite.) Garçon! garçon! du madère... vieux... sec...

COUTEAU. Bien, madame. (A part.) Pourquoi m'appelle-t-elle vieux sec?

(Il s'en va à l'office.)

NANA, examinant Mes-Escarpins. Mais c'est Mes-Escarpins... Lui, ici?

MES-ESCARPINS, à part. J'ai mon complet neuf... j'ai l'air d'un mirlon... si je faisais de l'œil à la donzelle.

(Il lance des œillades ridicules.)

COUTEAU, revenant chargé d'un pain excessivement long, d'une assiette de fromage, d'une bouteille, d'un verre, etc. Il a l'air très embarrassé, et sert le fromage à Nana. Le fromage demandé.

NANA. Oh! l'horreur!... Je vous ai demandé du madère, vieux, sec.

COUTEAU, à part. Elle y tient! je ne suis pourtant pas si sec que ça! (A Mes-Escarpins.) Le fromage et le pain de monsieur.

MES-ESCARPINS. Garçon! Vous appelez ça un pain?

COUTEAU. Oui, monsieur... un pain Jocko...

MES-ESCARPINS. Du pain Jocko? Eh bien! remportez-le votre Jocko, Jocrisse! Et ne vous fâchez plus de moi... autrement je vous ferai voir ce que c'est qu'un pain!...

COUTEAU. Si monsieur le trouve trop long, il peut le couper.

MES-ESCARPINS. Je ne le trouve pas trop long, je ne le trouve ni assez large ni assez épais. Remporte ton balancier et apporte-moi un bon pain de six livres... pour attendre le souper.

(Couteau remporte le pain, et ne peut passer par les portes, parce qu'il met le pain en travers; il hésite, puis tire son couteau, coupe le pain, en mange un morceau, et sort.)

MES-ESCARPINS, se levant. (A part.) Si j'invitais la petite à souper... Couteau étant garçon, ça ne coûtera pas cher!

NANA, à part. Il m'a semblé apercevoir M. Lentier, là-bas, je vais m'en assurer.

(Elle se lève.)

SCÈNE V

LES MÊMES, LE VIEUX MONSIEUR

LE VIEUX MONSIEUR, allant vers Nana. Ah! la voici!

MES-ESCARPINS, se rasseyant. Quo le diable l'emporte, celui-là!

LE VIEUX MONSIEUR. Pardon de mon retard... ma chère petite Nana... un encombrement de voiture sur le boulevard... (Lui embrassant les mains.) Que je suis heureux d'avoir obtenu ce doux rendez-vous... mon amour, enfin...

NANA, debout, observant au dehors. Votre amour? Ah! je m'en fiche un peu, mon bonhomme! J'avais besoin de surveiller quelqu'un ici, ce soir... Je ne pouvais y venir seule... alors, je me suis dit: autant ce vieux crétin qu'un autre, comme cavalier.

LE VIEUX MONSIEUR. Vieux crétin! Elle est d'une fantaisie!

NANA. Commandez le souper. — je retiens... et puis n'oubliez pas que nous allons au bal de l'Opéra, ce soir. (A part.) Je crois bien que c'est M. Lentier... là-bas.

(Elle sort en courant.)

LE VIEUX MONSIEUR. Comment, elle me plante-là! Elle est adorable! (Appelant.) Garçon! garçon! ce qu'il y a de meilleur sur la carte.

COUTEAU. Bien, Monsieur. (Bas à Mes-Escarpins.) C'est le vieux qui suivait Nana ce matin.

MES-ESCARPINS, à Couteau. Le vieux à Nana; sois tranquille, je vais l'expédier moi!

(Couteau sort.)

SCÈNE VI

MES-ESCARPINS, LE VIEUX MONSIEUR

MES-ESCARPINS. Hé! là-bas! le vieux?

LE VIEUX MONSIEUR, se détournant. Le vieux? A qui parlez-vous donc? Mal appris...

MES-ESCARPINS. Mal appris?... de quoi, mal appris! Répétez-le donc un peu...

LE VIEUX MONSIEUR. Vous m'appellez bien le vieux... Vous...

MES-ESCARPINS. Eh ben! n'êtes-vous pas vieux?... Voyons! avec une tête comme ça, vous ne pouvez pas prouver le contraire... tandis que moi, je peux prouver que je ne suis pas un mal appris... en vous parlant bien gentiment... comme ça... en vous disant tout doucement: Vieille ganache, va...

LE VIEUX MONSIEUR. Monsieur, si je savais être le plus fort, je me battrais avec vous...

MES-ESCARPINS. Je ne me bats pas avec les infirmes... mais je veux que vous disparaissiez.

LE VIEUX MONSIEUR, à part. Ça prend une mauvaise tournure!

MES-ESCARPINS. Ce matin, vous avez voulu me filouter ma fiancée... Eh bien, ce soir, je veux vous filouter la femme au masque.

LE VIEUX MONSIEUR, à part. Sa fiancée!

quelle affaire! Je ne sais pas encore en veine aujourd'hui.

COUTEAU sert le souper sur la table du vieux Monsieur. Voilà. (Il s'en va.)

MES-ESCARPINS. Allons, maintenant, rentrez sous terre; fondez, applatissez-vous, arrangez-vous comme vous voudrez, mais disparaissiez... car j'aperçois la dame au masque qui revient... Là... vite, sous la table.

LE VIEUX MONSIEUR. Ah! mais je ne consentirai jamais...

MES-ESCARPINS, lui montrant le poing; d'une voix terrible. La table ou la vie!

LE VIEUX MONSIEUR, se mettant sous la table. Je choisis la table!

MES-ESCARPINS, prenant sa place. Maintenant, attendons la belle en goûtant ce souper. (Il mange le souper du vieux Monsieur.)

SCÈNE VII

LES MÊMES, DE BEAUCERFEUIL, DE BOIS-MOUILLE, LENTIER FILS, VIRGINIE, MÉLIE, CLARA, ESTELLE, MARIETTE, en toilette de soirée.

AIR D'ENTRÉE: Sans tambour, ni trompette, (Bri-gands.)

Depêchez, garçon, servez-nous,
Servez-nous les vins les plus doux;
Car nous venons à cabaret
Nous offrir un extra complet.

LENTIER. Eh bien! mes poulettes, j'ai tenu ma parole... je vous ai toutes emmenées à l'Ambigu... et je vous amène souper...

VIRGINIE. Vous êtes le plus galant des porteurs de faux-cois!

LENTIER. Placez-vous là, moi au milieu, comme président.

DE BOIS-MOUILLE, se tenant à peine. Oh! là! là! que je suis fatigué!... Je m'endors déjà!

CLARA. Ce pauvre M. Bois-Mouillé! Si jeune et déjà si abruti!

DE BOIS-MOUILLE. Abruti! Je suis pas abruti! seulement, je ne m'êpate pas!... je suis pas enthousiaste, voilà. D'abord, les Bois-Mouillé ne prennent jamais feu... si vite que ça.

DE BEAUCERFEUIL. Moi, quand je vais au théâtre, je suis idiot après...

MÉLIE. Après... comme avant!

LE VIEUX MONSIEUR, passant sa tête sous la nappe, face au public. La petite dame de gauche à deux petits pieds adorables! (Apercevant Mes-Escarpins.) Comment! il mange mon souper? Eh! là-bas!

(Il se recache.)

LENTIER, appelant. Garçon! du champagne.

TOUTES. Du champagne!

COUTEAU, entrant. Voilà! voilà! (A part.) Mes-Escarpins avait raison! C'est bien lui... et avec mes ouvrières encore!

LENTIER, au garçon. Du champagne, d'abord... et puis... quoi?

VIRGINIE. Du potage qui bisque.

MÉLIE. Des calottes de veau!

CLARA. Avec de la sauce poivrée...

ESTELLE. Poivrade, petite bête!

COUTEAU. Bien, mesdames. (Il s'en va.)

— 6 —

DE NOIS-MOUILLE. Et puis, pour Virgini-
nie... de la crème fouettée. Ah! c'est un
mot, ça!

DE BEAUCENFRIIL, dormant à moitié.
Est-il spirituel, cet animal là!

MES ESCARPINS, à part. Je vais leur pré-
parer leur champagne, moi, et si ils y
résistent!... *(Il sort.)*

SCÈNE VII

LES MÊMES, moins MES-ESCARPINS

LENTIER. Mes enfants, j'ai une surprise
à vous faire. Comme nous venons de le
voir au souper de Gertrude, dans l'Assom-
moir... j'ai commandé une oie aux mar-
rons... Ça vous va-t-il?

TOUTES. Oui! oui! l'oie aux marrons!

LE VIEUX MONSIEUR, à part, sous la ta-
ble. Elle a un coude-pied d'un provocant!
COUTEAU, entrant et servant l'oie. L'oie
aux marrons!

TOUTES. Vive l'oie aux marrons!

SCÈNE IX

LES MÊMES, NANA, toujours masquée.

NANA. L'oie aux marrons! mon régal!
si j'osais!... Tant pis! j'ose! *(à Lentier.)*
Monsieur... voulez-vous me permettre de
prendre place à votre table?... l'oie aux
marrons me fait tourner la tête...

LENTIER. Moi, ça me donne des indi-
gestions... nous pouvons nous entendre!
Accepté!... Comme à la noce de l'Assom-
moir, tous les voisins de cabinets peu-
vent en être!

NANA. Et pour vous payer ma dette...
je vais vous chanter la ronde de l'oie
aux marrons.

TOUTS. La ronde de l'oie aux marrons!

NANA
(Chantant.) Un vieux et riche célibataire *(Cent-Vierges).*

1.
Dans toutes les bonnes maisons,
TOUTS
Et digne ding don...

NANA
Dans les grandes occasions,
TOUTS
Et digne ding don...

NANA
Qu'est-ce qu'on nous sert sans façon?
C'est une belle oie aux marrons!
TOUTS

Et digne ding don...

LENTIER
Moi, c'est le mets que je préfère.
Sur tout comme maître de maison.
Ce n'est pas cher et c'est très bon
Pour étouffer sa belle-mère!
Alors, mes amis, chantez donc.
TOUTS

Et digne ding don...

LENTIER
Tous, chantons donc à l'unisson
TOUTS

Et digne ding don...

LENTIER
Rien d'aussi bon pour les gens sans farces.
Rien de mieux que l'oie aux marrons,
TOUTS

Et digne ding don...

LENTIER
2.
Aux marrons j'ai préféré les truffes.
Et ceux qui nous payent des marrons.
Ne sont qu'un tas de rats, des harpazons
Ou bien encore des tartoufes.
LENTIER

Des truffes ça n'est pas la saison
TOUTS

Et digne ding don.

LENTIER
Croyez-moi, j'ai cent fois raison
TOUTS

Et digne ding don.

LENTIER
Amis bons, en chœur répétons:
Vive, vive l'oie aux marrons!
TOUTS

Et digne ding don!

(Après la chanson.)

LENTIER, un peu gris, à Nana. Toi,
ôte ton masque, la petite, tu dois être
gentille...

NANA. Vous croyez ça... monsieur Len-
tier?

LENTIER. Hein! Elle me connaît?

NANA. Et si Nana savait que vous me
faites la cour...

LENTIER, titubant. Oui, mais elle ne le
saura pas... bête!... Et puis, veux-tu
savoir la vérité... et bien! je m'en fiche
un peu de Nana!

NANA, à part. Canaille, va! *(Haut.)* Eh
bien! je dirai cela à M. Couteau, moi...
et je ferai rater le mariage...

LENTIER, riant. Ah! ah! le père Cou-
teau!... En voilà encore un que j'ai dans
le nez.

COUTEAU, entrant. Comment, il m'a
dans le nez! *(Haut.)* Eh bien! pourquoi
que vous voulez être son gendre si vous
l'avez dans l'nez, comme vous dites?

LENTIER, à ses amis. Ah! mes enfants!
il est superbe de naïveté! Il me demande
pourquoi... je veux être son gendre...

TOUTS. Ah! cette demande!

LENTIER. Mais apprends donc, homme
d'un autre âge, qu'aujourd'hui on ne
cherche qu'une chose dans le conjugal:
le sac! Le père Couteau a le sac. Eh!
voilà pourquoi je l'aime, en dépit de son
esprit borné et de sa vilaine hure...

COUTEAU, à part. Hure! il a dit: hure!

LENTIER. Et pourquoi je couvoie avec
sa petite diode de fille!

NANA, étant son masque. Assez, sacri-
pant!... La petite diode, c'est moi!

COUTEAU, étant ses favoris. Et la hure,
la voilà!

SCÈNE X

LES MÊMES, MES-ESCARPINS

MES-ESCARPINS, entrant, à Lentier. Eh
bien, mon petit, voilà ce qu'on appelle une
veste!

NANA, à Lentier. Tenez! vous n'êtes
qu'un... pignouf! *(Elle s'en va.)*

LENTIER, à part. Pignouf est raide!

MES-ESCARPINS, courant après Nana.
Mamzelle... prenez-moi... prenez-moi!

VIRGINIE, à Lentier. Elle a raison. Vous
vous moquez d'elle et de moi. *(Les fem-
mes remontent la scène.)*

COUTEAU, à Lentier. Monsieur, j'ai
tenu vos explications.

LENTIER. Beau-père, vous me pardon-
nez... Le champagne m'avait égaré... et
puis le mot hure se dit dans le meilleur
monde!

COUTEAU. Je vous reprends ma fille, et
je la rellanque au zingueur!

SCÈNE XI

LES MÊMES, POISSEUX

POISSEUX. Vous avez raison. Il a eu

faire pincer son rival en flagrant délit...
C'est un malin. Il a l'œil!

LENTIER, à part. Compris... il m'a fait
espionner... *(Haut.)* Eh bien! puisque je
n'ai pas Nana, il ne l'aura pas non plus,
lui!

LES FEMMES, qui se sont versé du cham-
pagne. A la santé de Virginie!

LENTIER, à Couteau. Mes-Escarpins a
voulu me faire passer pour un ivrogne...
Eh bien! je vais lui rendre la monnaie
de sa pièce: ce n'est un ivrogne, lui,
c'est le chef d'une troupe de bandits qui
arrête les tramways sur les grandes
routes!

COUTEAU. C'est impossible. Les tram-
ways... ça ne peut jamais s'arrêter!

LENTIER. Je te prouve. Ça bande l'at-
tend en ce moment à l'Assommoir. Pre-
nez un diacre... Filez vite, et vous en-
tendrez tout!

POISSEUX. Filez!... J'en suis! J'ai l'œil!

COUTEAU. Ah! si c'est vrai, il n'aura
pas ma fille! *(Ils sortent.)*

SCÈNE XII

LES MÊMES, moins COUTEAU et POIS-
SEUX

LENTIER. Maintenant, mes enfants, il
s'agit de tenir Mes-Escarpins. D'ici une
heure, rendez-vous à l'Assommoir... La
blouse et la casquette sont de rigueur.

TOUTS. A l'Assommoir!

VIRGINIE. Aie! on m'a pincé la jambe.

(Elle renverse la table.)

TOUTS. Ciel! un voleur!

POISSEUX, revenant. Qu'ai-je entendu!
un voleur!... Subsequemment, je l'arrête,
et que je le conduis à un futur confrère.

SCÈNE XIII

LES MÊMES, BIBI LE GRILLÉ.

BIBI-LE-GRILLÉ, au vieux Monsieur,
lui présentant une note. Hô! monsieur...
votre souper à payer.

LE VIEUX MONSIEUR. Ce n'est pas moi
qui l'ai mangé.

TOUTS. Payez! payez!

LE VIEUX MONSIEUR, payant. Décidé-
ment! je ne suis pas encore en veine
aujourd'hui!

CHOEUR

Aie! Barbe-Bleue! Allons partons!

Allons partons.

Et des ce soir,

Où, travestissons-nous

En type de l'Assommoir.

*(Ils sortent tous. — Poisseux tient le
vieux Monsieur au collet.)*

TROISIÈME ACTE

L'ASSOMMOIR POUR RIRE

Un cabaret. Comptoir au fond. Grandes portes
latérales. Tables et chaises. Au lever du rideau,
quelques ouvriers sont attablés.

SCÈNE PREMIÈRE

LE PÈRE PIGEON, UN GARÇON, puis
POISSEUX et LE VIEUX MON-
SIEUR

LE PÈRE PIGEON. Voyons, Alfred, ces
messieurs t'ont demandé du vin et des

pommes... qu'est-ce que tu attends pour les leur servir?

LE GARGON. Patron, j'attends qu'elles soient mûres!

POISSEUX, *entrant, tenant toujours le vieux Monsieur au collet.* Il y a encore loin d'ici le poste... subsequmment, prisonnier, que je vous permets de vous humecter le gosier.

LE VIEUX MONSIEUR. Mais je n'ai pas soif... moi.

POISSEUX. Puisque vous insistez... que je vous autorise à m'offrir un petit verre de cognac...

LE VIEUX MONSIEUR. Soit. Mais au moins me direz-vous de quel droit vous m'avez arrêté?

POISSEUX. Le droit... je ne l'ai pas... mais je trouve la farce drôle.

LE VIEUX MONSIEUR. Je n'ai pas l'habitude de m'attaquer à plus fort que moi... mais si jamais je peux vous être désagréable...

POISSEUX, *triquant.* A votre santé, prisonnier.

LE VIEUX MONSIEUR, *après avoir goûté.* Aïe! mais c'est du vitriol, ça! *(Il crache ce qu'il a pris.)* Comment, vous trouvez ça bon?

POISSEUX. Pas mauvais... mais un peu fadasse... Et maintenant, prisonnier, continuons notre route...

LE VIEUX MONSIEUR. Alors, décidément c'est sérieux... vous me conduisez au poste?

POISSEUX. Tout ce qu'il y a de plus sérieux! En route!

SCÈNE II

LES MÊMES, NANA.

NANA, *entrant par la gauche.* Tiens! le vieux Monsieur! Mais qu'est-ce que vous faites ici, à quatre heures du matin?

LE VIEUX MONSIEUR. Ah! Nana! c'est le ciel qui vous envoie!... et vous allez me tirer de ce mauvais pas. Monsieur me prend pour un voleur et veut me conduire au poste. Mais vous me connaissez, vous, et vous savez bien que je suis incapable de quoi que ce soit.

NANA, à Poisseux. Parbleu! il y a erreur: il est plus bête que méchant.

LE VIEUX MONSIEUR, *d'un air triomphant à Poisseux.* Vous l'entendez, monsieur, je ne le lui fais pas dire: Plus bête que méchant! *(A part.)* Comme elle m'aime!

POISSEUX, à Nana. Du moment que vous m'en répondez, c'est différent... Je relaxe le vieux Monsieur!

LE VIEUX MONSIEUR, *avec enthousiasme.* Sauvé! sauvé par elle! Nana! ah! Nana, comment reconnaître un tel service? voulez-vous ma main et ma fortune?... voulez-vous mon nom et mes titres?...

NANA. Oh! je ne suis pas ambitieuse... rien que votre fortune... sans vous... ça me suffirait!

LE VIEUX MONSIEUR. Oh! Nana! quel espoir! je pourrais devenir ton époux?...

NANA, à part. Ça ne serait peut-être pas si bête! Oui! mais l'autre, le sacrifiant, c'est lui qui me traite toujours dans la tête! *(Haut.)* On verra, on verra...

POISSEUX. Pour fêter votre retour à la liberté, je vous offre un autre petit verre...

LE VIEUX MONSIEUR. Non, merci!

POISSEUX. Vous ne voulez pas qu'on vous l'offre... je l'accepte alors! Deux petits verres, père Pigeon!

LE VIEUX MONSIEUR, à part. Est-il sans gêne... cet animal-là!

POISSEUX. A votre santé, ex-prisonnier!

LE VIEUX MONSIEUR *essaye de boire.* *Il avait de travers.* Ah!... aïe! *(Il toussse.)* Frappez-moi dans le dos.

NANA, *lui donnant des coups de poing.* Comme ça?

LE VIEUX MONSIEUR. Plus fort!... Ah! j'étouffe!

POISSEUX. Si je le conduisais à l'hôpital?

LE VIEUX MONSIEUR, *qui peut à peine parler.* Aïe... à l'hôpital?... Non... non... Poisseux. Puisque vous insistez, je vous y mène. Suivez-moi.

LE VIEUX MONSIEUR, *d'une voix entrecoupée.* Mais... mais... *(Au public.)* Je ne suis pas encore en veine aujourd'hui!

(Poisseux l'entraîne.)

SCÈNE III

NANA, seule.

Que les femmes sont bêtes! J'ai su que Lentier venait à l'Assommoir, et j'ai quitté le bal de l'Opéra pour venir le retrouver.

COUPLETS

Air de M. Georges Rose, ou air de la Camargo.
(Je vous ai dit mon programme.)

1
Monsieur Lentier, c'est pas grand chose,
A ce qu'on dit de tous côtés.
J'ignore quelle en est la cause,
Mais j'ai tout fait les papiers.
Des travailleurs, c'est pas la cremerie,
Il est buveur, il est trompeur,
Il n'est pas beau, pas un sou d'argent...
Que voulez-vous, je l'ai tout d'même!
Viens, mon petit Len len len,
Viens, mon petit ti ti ti,
Viens, mon petit Lentier!

2
Après la vilaine aventure
De cette nuit, j'avais juré
Que j'abandonnerais le parjure...
Mais il est déjà pardonné!
Je sais qu'il est un mauvais système
D'courir après un amoureux,
Mais j'attends le moment heureux
D'lui dire: Malgré tout! j't'aim! tout même!
Viens, mon petit Len len len, etc.

Aussi, à tout prix, je veux me débarrasser du zingueur dont papa est entiché à présent, et je viens me joindre à M. Lentier et à ses amis qui doivent lui jouer un tour pendable. Papa va venir à l'Assommoir pour y surprendre Mes-Escarpins... Et M. Lentier, déguisé en ouvrier, va en dire tant et tant sur son compte que papa ne voudra plus en entendre parler! *(Chant à la cantonade.)* Ah! les voici.

SCÈNE IV

LES MÊMES, LENTIER, DE BEAUCER-
FEUIL, DE BOIS-MOUILLE, VIRGI-
NIE, *dans des costumes misérables.*
(Ils entrent en feignant l'ivresse.)

TOUS.

AIR: Sans tarder davantage, Mon cousin Victor,
(de Georges Huet.)

Sans tarder davantage,
Dehors on peut nous voir,
Faisons, selon l'usage,
Haïte dans l'Assommoir!

LENTIER, *mystérieusement.*
Couteau tombera dans le poing
Lorsqu'il va s'assoir...

NANA, *s'approchant.*

Fort bien! je comprends votre langage.

TOUS, *parté.* Pinçés.

NANA, *chantant.*

Mais non... car j'en veux être sûr.

TOUS, *reprenant.*

Sans tarder davantage,
Dehors on peut nous voir,
Faisons, selon l'usage,
Haïte dans l'Assommoir!

NANA. Compris votre truc! Papa va venir! vous allez d'abord vous donner pour les bons amis de Mes-Escarpins... et puis... comme ça se fait généralement, vous lui tomberez dessus après...

LENTIER. Nana... je vous jure... que...
NANA. Mais ne jurez donc pas... mon-
sieur Lentier... puisque je suis de la
partie! Vous allez voir ça.

(Elle se sauve.)

SCÈNE V

LES MÊMES, puis COUTEAU.

LENTIER. Dites donc... elle va aller dé-
biter le truc à son père, la petite!

VIRGINIE. Oh! ouiche! vous ne voyez
donc pas qu'elle vous aime trop pour ça,
c'est enfant!

LENTIER. C'est curieux, toutes les fem-
mes me gobent, moi!

DE BOIS-MOUILLE. Savez-vous que Vir-
ginie est devenue follement raisonnable...
Plus de scènes!

VIRGINIE. Depuis que M. Lentier m'a
promis une petite maison à Chatou, je
me fiche du reste, moi!

LENTIER. Ça, c'est vrai! je l'ai promis.
(A part.) Aux femmes, je promets tou-
jours... mais je ne tiens jamais.

VIRGINIE. Attention! le père Couteau!

COUTEAU, *entrant.* Enfin, j'ai fini par
trouver! C'est bien ici! *(Il va s'asseoir à
une table au fond.)* Diable, ils n'ont pas
de bonnes figures, ces gaillards-là!

TOUS, *sur l'air des lampions.* De l'eau-
de-vie!... de l'eau-de-vie!...

LE GARGON, *apportant des bouteilles et
de grands verres.* Voilà! voilà!

COUTEAU, à part. Comment, ils boivent
ça dans des grands verres?

LENTIER, *avec une voix aigée.*

Ah! verse encore
De ce doux vin!

Hé! les amis, vous n'avez pas vu mon
frère, Mes-Escarpins.

COUTEAU, à part. Mes-Escarpins... le
frère du cet ivrogne!

VIRGINIE. Il ne peut pas être ici, voyons,
puisque'il est à faire le coup!

COUTEAU, *à part*. Il fait le coup! Et j'allais lui donner ma fille! Écoutez... sans avoir l'air. *(Il fait les cent pas et prête l'oreille à ce qui se dit.)*

LENTIER, avec un accent mélodramatique. Trois heures sonnent au beffroi de St-Germain-l'Auxerrois... La nuit est noire... La neige tombe à flocons serrés... et Mes-Escarpins, enveloppé d'un manteau couleur de muraille, sort de la vieille porte gothique... Oh! Mienne la vieille dame et poignarde le jeune enfant... Couic! couic! couic! dans le cou.

COUTEAU, terrifié. Il bâillonne la vieille dame!... Il poignarde le jeune enfant! Couic! couic! couic! Ah! Mes-Escarpins! un garçon si tranquille... en apparence!

SCÈNE VI

LES MÊMES. NANA, mise de guenillee.

AIR : De la Mère au lait.

Ah! ah! ah! ah! le misérable.
Pour moi! quel sort fatal!

Mon homme est-il à votre table?
Il m'a lâché... ah! l'animal!
Ah! ah! ah! ah! quel sort fatal!
D'être la femme de cet animal!

Il m'a dit hier soir : Je t'envies d'être.
Je ne l'ai pas revu depuis.
Il s'est flanqué sans doute un couple.
Je reste seule sans appui.

Ah! ah! ah! ah! le misérable, etc.

NANA. Alors, il n'est pas ici, mon misérable mari, Mes-Escarpins?... tous. Non! il est à faire le coup!

COUTEAU, *à part*. Comment! son mari? Il est déjà marié, et il me demandait ma fille! J'allais avoir un gendre bigame!

LENTIER. Mais nous ne sommes pas ici pour raconter des histoires de voleurs... ici, faut boire.

tous. De l'eau-de-vie! de l'eau-de-vie!
(Le garçon leur sert de nouveau des bouteilles.)

NANA. Eh bien! vous avez raison!... Puisque mon homme boit notre argent... Eh bien! je boirai aussi, moi... ça m'etourdira... ça me fera oublier... encore un verre!... *(Elle boit avidement.)*

LENTIER, à ses amis. Maintenant, mes amis, pour épater le vieux..., comme Coupeau, dans l'Assommoir..., je vais faire la scène du delirium tremens!

(Il se lève.)

NANA. Attendez, j'ai là quelque chose qui va vous faciliter votre rôle. *(Elle lui met quelque chose dans le dos.)*

VIRGINIE. Qu'est-ce que c'est que ça?

LENTIER, se trémoussant. Que m'avez-vous mis dans le dos! Ça me gratte!... ça me démange!

NANA. Rien! *(Aux autres.)* C'est du poil à gratter!

LENTIER, imitant un homme ivre et près d'avoir le delirium tremens. Il a les yeux hagards, ses mains tremblent, les cheveux en désordre, etc. Le médecin m'a dit qu'un verre de plus, ça me tuerait..., et j'ai pas envie de casser ma pipe, moi!

NANA. Avec le poil à gratter dans le dos, vous allez le voir se trémousser!

tous. Allons, bois donc!

LENTIER examine la bouteille, la repose vivement, et s'enfuit dans un coin. Non! non! de l'eau-de-vie... Je n'en veux pas! Qu'on emporte ce poison... je n'en veux pas! Je n'en veux pas! Je n'en veux pas! *(Ses mains tremblent.)*

COUTEAU, *à part*. Le malheureux! L'alcoolisme le tuera!

LENTIER, revenant à la table. Et pourtant... cette bouteille d'eau-de-vie... en en prenant... modérément... *(Sg remettant à crier.)* Non! non! de l'eau-de-vie! Je n'en veux pas! Je n'en veux pas! Je n'en veux pas!...

COUTEAU, *à part*. Eh bien! qu'il n'en prenne pas, s'il n'en veut pas!

LENTIER, revenant et prenant la bouteille. Eh bien! oui... les médecins sont des ânes... ils vous disent... « Bavez pas d'eau-de-vie... » tout ça, pour taquiner les pauvres malades!... Eh bien! je m'en fiche des médodins, moi... *(Il boit avidement à la bouteille, ses membres s'agitent, il se gratte dans le dos. — A part.)* Qu'est-ce que j'ai donc dans le dos?

(Il sautille comiquement.)

NANA, aux autres. Le poil à gratter commence à opérer!

LENTIER, se démenant. Je deviens fou! Mes-Escarpins! Mes-Escarpins, tu m'as perdu, misérable! misérable! assassin! assassin! *(Il commence à sautiller, tout en se grattant dans le dos.)* C'est curieux comme ça me démange dans le dos!

COUTEAU. Mais c'est le delirium tremens, ça!

(Il se lève et veut secourir Lentier.)

LENTIER, lançant des coups de pieds, et simulant la folie. Laissez-moi, je vois des rats... des rats qui s'amuse avec des chats! Laissez-moi! *(à part.)* C'est curieux, je ne puis plus m'arrêter!

COUTEAU, aux autres. Voyons... aidez-moi donc... nous ne pouvons pas le laisser dans cet état.

LENTIER, sautillant toujours. Sapristi! je ne peux plus m'arrêter.

tous, le prenant par les vêtements. Assez! assez!

tous, se mettant à sautiller. Au secours! au secours!

SCÈNE VII

LES MÊMES, MES-ESCARPINS.

MES-ESCARPINS, entrant. Eh ben! qu'est-ce que c'est que ça?

COUTEAU, allant vers lui. Misérable! Et la vieille dame?...

MES-ESCARPINS, étonné. Quelle vieille dame?

COUTEAU. Et l'enfant... et le bâillon?

MES-ESCARPINS. Quel enfant? quel bâillon?

COUTEAU. Je sais tout!... Ton frère et ta femme m'ont tout dit!

tous les autres. Aïe!

LENTIER, *à part*. Les quinze minutes de Rabelais!

MES-ESCARPINS. Dit, quoi?... Quel frère, quelle femme?

COUTEAU, montrant Lentier et Nana. Eh bien! eux!...

MES-ESCARPINS, toisant Lentier, lui enlevant sa casquette et sa perruque. Ça, mon frère!... Mais c'est M. Lentier... M. Lentier qui a voulu rire, sans doute! Eh bien! je la trouve mauvaise, mon petit gommeux, et il faut que je te tire les oreilles... Ah! parce que je suis un ouvrier, tu as cru qu'il te serait facile de me faire passer pour un ivrogne... En effet, c'est la mode aujourd'hui de nous représenter dans les bouquins de nos beaux auteurs comme des piliers de cabaret... Eh bien! ils disent pas vrai, vos romanciers, mon freron!... Le véritable ouvrier fait comme moi... Au lever du jour, il est à son travail jusqu'au coucher du soleil!... Allons, m'sieu Lentier, croyez-moi, les Assommoirs ne sont pas le monopole de l'ouvrier... et vos cafés, et vos boudoirs de cocottes, ce sont là les vrais assommoirs!

COUTEAU. Mes-Escarpins, tu es un brave homme!... je te refluque ma fille.

MES-ESCARPINS. Merci bien! vous pouvez la garder!... Tenez, la voilà, votre fille... elle fait chorus avec eux!

COUTEAU. Nana! Nana! qui s'est aussi moquée de moi!...

NANA. Pardonne-moi, papa!... je l'ai mal vu! Mais alors il n'y a plus d'épouseurs, maintenant?

SCÈNE VIII

LES MÊMES, LE VIEUX MONSIEUR. POISSEUX, qui le tient toujours au collet.

LE VIEUX MONSIEUR. Comment, plus d'épouseurs?... Eh ben! et moi! qu'est-ce que je suis donc?

MES-ESCARPINS. Ne le demandez pas! vous le saurez toujours assez tôt!

LE VIEUX MONSIEUR, à Couteau. Monsieur... j'ai l'honneur de vous demander la main de votre fille.

COUTEAU. Puisque personne n'en veut, adjudé.

LENTIER, à Nana. Eh! bien?... et moi?

NANA, à Lentier. Vous... on verra!

LE VIEUX MONSIEUR. Elle est adorable!

Enfin! je suis donc en veine aujourd'hui!

NANA

Air du taver (1^{er} acte).

A la fin de cette biouette

Ne dites pas,

Messieurs : « Ça n'a ni queue ni tête,

Tout ce futur! »

En faisant l'Assommoir... pour rire

Si notre auteur

S'est trompé, n'allez pas nous dire :

Quel... assommeur!

Messieurs, chaque soir,

C'est notre espoir.

Vous viendrez voir,

Où, c'est notre espoir

Vous viendrez voir

Notre Assommoir.

(Bis en chœur.)

Quatre

1891
17 mai 29

283

Le Bal de L'assommoir



ou
Une soirée dans ces 3 - caux là

Panorama, Réaliste, Baehique et Chorégraphique
Commencé par la ronde de l'assommoir, poésie naturaliste
et un Quadrille final par toute la troupe.

Poésie Réaliste de : Baumaïne et Blondelet
Chef d'œuvre musical de : Deransart (Edouard)

Personnages :

Mes Belles
Lantier
Le père Colombe
Gueule d'or
Compeau
La Boche
Gervaise
Virginie
Rinette

Libert
Lachapelle
Villemain
Lufour
Mialet
Faure
Canon
Nancy
Mathélie

Blanchisseuses

Banyano - Stainville - Vestulet - Vassot -
Seigneurie - Fontana - Deschanès - Montal -
et Betty

Invités de toute nature, en
costumes d'ouvriers ordinaires.

On cassera une croute !

Le Bal de L'assommoir

ou
Une soirée dans ces 3 - eaux là !

La ronde de l'assommoir, poésie naturaliste
Chantée par M^{me} Faure, toute la troupe, hommes en
ouvriers, femmes en blanchisseuses.

Scène 1^e

Un lever de rideau, le père Colombe est en
train d'astiquer un broc en Zing.

Colombe

Faut que ça reluise, faut que ça reluise.
Allons père Colombe, chaud, chaud, c'est
pour le coup qu'il faut avoir du Zing sur
son comptoir aujourd'hui, pensez donc ! c'est
chez moi que se donne le bal de la centième,
le bal de l'assommoir. Quel honneur pour
ma maison et mes habitués ! Va y en avoir
un défilé de gens chics et de femmes chicardes,
tous ouvriers aux mains calleuses mais
honnêtes, car chez moi y a jamais de
Ville - main (il rit, regardant au fond), ah !
voilà déjà une de mes pratiques. Je ne me
trompe pas, c'est Lantier, probablement
Madame ne vient pas. Ah Lâche - appelle !
mais arrive donc Lantier.

Scène 2^e

Colombe, Lantier

Lantier

Bonjour père Colombe, où qu'est ces
Dames, all' sont pas encore là, moi voyez
vous, je ne m'amuse qu'on il y a des Dames.
je n'comais que ça les Dames ! Je suis venue
chez vous ce soir m'encandiller un brin, mais
vous savez, c'est pas mon habitude, j'aime le
beau monde, je ne fréquente ordinairement

que le passage du Saumon (il fait une 285
cabriolet) Cus qu'est ces Dames. Tiens,
v'la Coupeau.

Scène 3^e

Les mêmes, Coupeau

Bonjour les amis, excusez moi si je suis
en retard, mais j'm'ai fait donner un bon
coup d'brosse vous savez en glissant de mon
échafaudage. J'étais tombé en plein macadam

Lantier
Alors te v'la de bout! (Rit) c'est un
chalembourg, cus qu'est ces Dames?...

Le père Colombe collant au fond,
Mes amis, j'aperçois un des vieux
C'est mes bottes

Cous
Ohé! eh! Vive mes bottes &

Scène 4^e
Les mêmes, mes bottes (entrant avec un
énorme morceau de pain)

Oui mes Enfants, c'est moi, en chair et
en os, en eau surtout, car il a fallu me
dépêcher pour arriver à temps. Y a loin d'ici
l'ambigu, il m'a fallu prendre la rue alibert
qu'est d'un long! alors, en route Papume
l'appétit m'a pris, je me suis payé une
tartine, vous le voyez, j'ai pris le costume
traditionnel, pas d'habit noir, c'est gênant
pour rigoler, je n'connais qu'une chose, la
rigolade et la boustifaille. Je voulais amener
avec moi le boulanger, mais il n'a pas voulu
venir. Il s'est renfrogné dans son four en
me disant: j'y suis, j'y reste (tous lui
tapent sur le ventre)

Cous
Eh! rigolo! va

mes bottes
 Toujours rigolo, et je veux rester dans
 ces 3 - caux là! (On entend une dispute à
 la cantonnade) Biens, qu'est ce que c'est
 qui braille si fort.

Santier (regardant)
 Oh! bonheur, ce sont des femmes.

Coupeau
 C'est Gervaise et Virginie qui s'engoulaient
 à qui mieux mieux.

Scène 5:

Les mêmes, Virginie, Gervaise, Rincette

Gervaise
 Qu'est ce que tu viens faire ici toi mauvaise
 manon

Virginie
 Qu'est ce qu'elle me veut, c'te saleté
 là. Parlez donc à vos pareilles mame
 la canecale.

Gervaise
 Tu sais ma p'tite, j'te vas mancher
 tout à l'heure, ça va pas faire un pli.

mes bottes
 Voyons Mesdemoines, n'allez pas vous creper
 le chignon devant tout le monde. Allez dans la
 cour, ça vaudra mieux.

Rincette (à Gervaise)
 Pas tant de munieres! Crêpe la donc!
 Crêpe la donc!

Virginie
 Je ne veux pas me commettre
 avec toi ma chère, tu es tout au plus
 bonne à laver ma vaisselle

Gervaise
 Ah! j'te vas envoyer un
 pain (Elle prend un petit pain sur
 le comptoir à Colombe)

Mes bottes

Un pain je le prends (il reçoit un soufflet)
ah! C'est pas un pain tendre

Les Quatre femmes (s-disputent ensemble)

Elle a raison, t'as tort, C'est une bonne
fille. non, si, non, si!

Les hommes

His, His, His, Ell's créperont, s' créperont
pas.

Scène 6^e

Les mêmes. Gueule d'or

Gueule d'or

(se jetant dans la mêlée)

Arrête! Des femmes honnêtes, des femmes
du monde de l'assommoir, se prendre aux
cheveux comme de vraies-cocottes

Lantier

De quoi que tu te mêles toi, laisse les
donc s'expliquer ces femmes, allez-y mes
biches.

Gervaise

Allons manon, en garde! v'la ton
attaque (Elle lui donne un coup de pied)

Virginie

ah! la queue, elle m'a frappée ~~la queue~~
(Elles s'élancent l'une sur l'autre, Les hommes
dansent en rond autour d'elles en chantant le Chœur suras)

Chœurs

Elles se dorment gnou des horions
ah! ah!
et nous les faisons s' donner des gnons
ah! ah!
qu'ell's se dorment des gnons des horions
ah! ah!
nous autr's bichons, nous en rigolerons
ah! ah!

(après la bataille) mes bottes (ramassant un chignon)
à qui le chignon!


Lantier (le prenant)
Pardon Messieur, c'est à ma femme (il
le passe à Virginie)

mes bottes
Voyons. C'est pas tout ça Mesdames
r'accommoder vous. Est ce qu'on ne va pas
casser une petite croute avant le bal. j'ai
l'estomac dans les talons.

Gervaise
Attendez que tout l'monde soit là. Je
ne vois pas encore M^r. Poisson. les Lorieux.
la Boche

Lantier (se fâchant)
ah! oui ou's qu'est la boche.
Vous (sur l'air du rappel)
Eh! la boche! Eh! la boche! Eh! la boche!

Scène 7 et dernière

 Les mêmes et la boche suivie de tous les
invités, ouvriers et blanchisseuses.

La boche
Me v'là mes enfants, solide
au poste.

Vous
Vive la boche

La boche
Pas de fête sans moi. bonjour Lantier.
bonjour mes bottes. bonjour Coupcan. bonjour
Guende. d'or. bonjour Virginie. Gervaise

Mes bottes
Mes enfants, pour nous mettre en appétit.
je propose que la boche nous chante la
ronde de l'assommoir avec accompagnement
de quenottes. nous casserons une croute
au refrain.

Tous
Ca y est

Le père Colombe (arrivant du fond en
faisant rouler une espèce de roue)

Mes enfants, voilà le fromage. sautez
dessus, si vous ne voulez pas qu'il se
sautre tout seul

Mes bottes
ah! malheur, plus qu'à d'gruyère
ous' qu'est le pain (on se passe des pains de
marchands de vin, on taille dans le fromage on
distribue des pots bruns, des verres, on se verse
bruhaha général sur un trémolo. Quand tout
le monde est servi)

La boche
attention. je commence la ronde
de l'assommoir.

1^{er} Couplet

C'est à l'assommoir qu'on voit
d'assez jolis petits mélanges
C'est pas si canaille qu'on croit
Dans l'tas, y a quelquefois des anges!
pour oublier Pamela
Une infidèle maîtresse
et pour neyer la détresse
y a qu'un paradis pour ça!

Refrain

C'est à l'assommoir (bis)
qu'il faut voir
tig' de botte
on ribotte!
C'est à l'assommoir
qu'il faut voir
rigoler matin et soir

pour rigoler matin et soir
 ny a qu' ny a qu' (bi)
 ny a qu' l' assommoir
 pour rigoler matin et soir
 vive l' assommoir.

2^{me} Couplet

Quelques fois des Rougons Macquards
 se glissent dans notre fournaise
 ça débarrasse les Boulevards
 des Lantiers et des Gervaises !
 Un bien grand auteur l' a dit
 Société. Je te rends services
 puis que j' te fais voir les vices
 du gros ventre de Paris !
 reprise : C'est à l' assommoir

3^{me} Couplet

Mais que de bell's société
 nous avons reçu tout de même
 Comt's, Marquis, Du Dicoleté !
 Tout le monde est venu quand même
 On s' disait, l' avez vous vu ?
 puis à l' assommoir en nombre
 On s' rendait à la nuit sombre
 à l' assommoir d' l' ambigu !!!

4^e Couplet au Refrain :

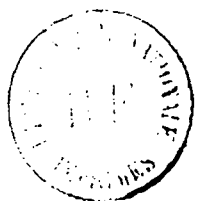
Allons ! Portons tous en chœur
 Un toast joyeux, sympathique
 à la santé de l' auteur
 et d' son œuvre dramatique !
 mais nous manquerions d' chic
 si dans un élan sincère
 nous ne vidions pas un verre
 à la santé du public !
 (tout le monde haut le verre)
 (ils boivent en saluant le public)
 au refrain.

mes bottes
 Mes enfants, en Croquant. son
 petit morceau de pain. nous allons
 entamer le quadrille réaliste et
 chierigraphique, en place !

Invitons les Femmes. (on se place
 quadrille joyeux. Tous les invités, ont des pains
 et des broes en mains et dansent dans le fond
 comme des pantins)
 (Le tableau)

Fin

LE
 ROMAN NATURALISTE
 OU
 L'ASSOMMOIR MORAL



PAR

LOUIS HUBERT

Prix : 30 centimes.

LE PUY
 TYPOGRAPHIE DE J.-M. FREYDIER
 PRADES-FREYDIER, Successeur
 PLACE DU BREUIL
 —
 1885

LE ROMAN NATURALISTE

ou

L'ASSOMMOIR MORAL

Facit indignatio versum.

Le roman ordurier court les hameaux, les villes,
Semant partout l'erreur et les doctrines viles ;
Le roman éhonté distille son poison
Dans l'atelier obscur comme dans la maison.
Il souille la mansarde et le boudoir de rose...
Phylloxera moral, lentement il dépose
Ses œufs, par millions, dans l'âme du lecteur.
Le roman, je l'affirme, est l'égout collecteur
Qui clapote, boueux, dans notre capitale
Pour envahir plus tard la province vassale !

Tableaux d'obscénités qui donnent le hoquet,
Bruyants baisers d'orgie aux tables du banquet,
Blasphèmes, adultère, et refrains d'hommes ivres,
Voilà ce qu'on entend, ce qu'on voit dans ces livres !
Ce ne sont qu'échappés de bague, à l'œil hagard,
Parlant un vil argot et jouant du poignard ;
Escarpes, chourineurs, que l'écrivain racole !...
Ne vous étonnez pas si Tropmann fait école :

— 4 —

Ces héros ont toujours des émules tout prêts !
 Bals de batrières, pleins de chants de cabarets,
 De rixes, de buée et d'effluve érotique ;
 Immondes carrefours, carrières d'Amérique,
 Arches de ponts offrant leurs noirs gîtes la nuit,
 Voilà pour le décor... et le reste s'ensuit !

.....
 L'intrigue, l'action, ont bien aussi leurs charmes ;
 Mais c'est au dénoûment qu'est le succès de larmes :
 L'ARROGANT (1), qui sombre avec ses matelots,
 Fait couler moins de pleurs, pousser moins de sanglots ;
 La bataille qui tord, farouche, échevelée,
 Les blessés, les mourants, dans la rouge mêlée ;
 Cette tuerie humaine, où rugit la douleur,
 N'excitent pas autant la pitié dans le cœur.

Tous les virus infects, les baves sociales,
 Là fermentent avec les déjections sales,
 Où grouillent de gluants enlacements de vers !...
 Cour des miracles où, sous mille aspects divers,
 Le crime à chaque page et la lèpre en guenilles,
 Les truands, les goîtreux, les souteneurs de filles,
 Emergent dans un cadre illustré trop de fois
 Par le crayon fangeux d'un artiste aux abois :
 Les dessins, eux aussi, sont bien dignes du texte ;
 L'un est l'habillement, et l'autre le prétexte.
 Aux vitrines, bientôt on les voit, c'est fatal,

(1) Cette épouvantable catastrophe est toujours présente à la mémoire.

— 8 —

Solliciter les yeux comme viande à l'étal...
Et tout cela se vend, s'enlève et se digère,
Plus vite que le pain dans les jours de misère!

On sent croupir l'orgie ignoble des bas-fonds,
Qui suinte des lambris et tombe des plafonds!
Des scènes de ruffians, ou de batteurs d'estrades,
Descentes de Courtille, affreuses mascarades,
Voilà ce que l'on sert au public désœuvré!
Certes, c'est panaché, c'est raide, c'est poivré,
Exhalant l'âcre odeur de tout ce qui faisande...
Mais l'œuvre n'en paraît ainsi que plus marchande :
Il faut de l'excitant aux appétits usés...
Ignominie ! il faut à ces esprits blasés
L'absinthe d'un roman aux ivresses perfides,
Où l'on fait infuser d'immondes cantharides !...
La tempe bat plus fort ; dans le cœur le sang bout !
Mais prends garde, lecteur, la démenée est au bout !
La réalité morne alors succède aux songes
Et ne laisse au réveil qu'impuissance ou mensonges.

.....
.....

Le roman souverain déployant ses drapeaux
Voit la Pornographie accourir en troupes ;
Comme les refusés de la grande peinture,
Tous les fruits secs, moisiss, de la littérature
Se donnent rendez-vous dans cet autre salon
Qui s'ouvre devant eux à deux battants... Selon
Qu'on jette la pudeur (ce crime !...) aux Gémonies,
Qu'on couronne de fleurs Vénus aux Adonies,

— 6 —

Qu'on aime Cléopâtre ou Messaline, au choix,
 Qu'on nargue le devoir, l'autorité, les lois,
 Qu'on bafoue, en un mot, la morale ennemie,
 D'emblée on vous admet dans cette académie!
 Hospitalité large, écossaise, où l'on prend,
 Où l'on héberge tous ces genres de talent!
 Garnis où l'on reçoit la bohème qui grouille!

.....

Avec cette œuvre on perd un pays, on le souille.
 Autrefois le génie habitait les sommets,
 Se drapant dans la soie et dans la pourpre ; mais
 Il se vautre aujourd'hui dans des fosses putrides
 En étalant les trous de ses loques sordides.
 Chignons abandonnés, râclures de panier,
 Il pique dans ce tas l'écrivain-chiffonnier ;
 (Car ce n'est qu'un crochet qu'il tient, non une plume),
 A la jaune clarté du falot qu'il allume,
 Regardez-le, flairant dans l'ombre ces débris...
 C'est l'odeur du purin qu'il faut à ses écrits !
 Balayures, tessons, vieille tige de botte,
 Cantôres d'hôpitaux, il met tout dans sa hotte !
 Diogène en haillons, il fouille de son groin
 L'épave que l'on jette à la borne du coin !...
 Plus facile que l'autre, au fond de ces ordures,
 Bientôt il trouve un homme, un héros d'aventures,
 Qui résume à lui seul tous les types abjects !
 Lorsqu'il a rassemblé ces détritus infects,
 C'est alors qu'il compose et tisse par chapitres,
 Des volumes hélas ! trop dignes de leurs titres :
Le Roman réaliste ou le Roman de mœurs,

— 7 —

Qui gâtent les esprits aussi bien que les cœurs,
 Où l'érudition est de l'idiotisme,
 Où l'histoire s'accouple avec l'anachronisme,
 Où l'on travestit tout, le présent, le passé,
 Où l'on souffle la haine au cœur du déclassé !
 Où l'on nomme l'hymen la *débauche légale*,
 Où la fleur d'oranger, couronne nuptiale,
 Échange la blancheur de ses bouquets charmants,
 Contre l'éclat impur des plus faux diamants,
 Où la volupté roule en carrosse et promène
 Le fard d'une beauté qu'on loue à la semaine,
 Où le noir suicide est la fin de l'amour,
 Où le néant devient la croyance du jour!...
 A bas le Beau, le Bien!... Au Mal, l'apothéose!
 Comme ce limaçon qui même sur la rose
 Ne craint pas d'imprimer son passage visqueux,
 Ces cyniques auteurs, ne pouvant faire mieux,
 Crachent sur la vertu l'écume de leur rage!
 Oh! le doigt se salit en tournant une page
 De ces volumes-là!... C'est horrible, et pourtant
 Ils captivent le siècle..., un siècle qu'on dit grand!...
 Clouons-les sur les murs, tout puants de leurs fanges,
 Ainsi que des hiboux aux portes de nos granges!
 L'alcool, cette pieuvre au terrible suçoir,
 Tue et ronge le corps; mais le grand *Assommoir*
 Du cœur ou de l'esprit, c'est le roman moderne;
 Leur effet est complet : l'un avec l'autre alterne...

Quel est donc du lecteur ou bien de l'écrivain
 Le plus bête des deux ? On le demande en vain ;



— 8 —

Dans tous ces feuillets, c'est l'ère bestiale,
 Le vil sensualisme et la force brutale.
 On s'intéresse plus à quelqu'affreux bandit,
 Un vulgaire Mandrin, un Cartouche maudit,
 Qu'au Cid-Campeador avec son auréole !
 Est-ce vrai ? C'est au point que défunt Rocambole,
 Pour plaire à ses lecteurs, ressuscita je crois,
 Si ce n'est quatre, au moins, c'est toujours bien trois fois !
 Il fut traduit en Turc, en Chinois, en Kabyle,
 Sauf en Français pourtant... langue trop difficile !
 Il eut à lui tout seul bien plus d'éditions,
 Dans les tribus, les clans, même les nations,
 Que Racine, Boileau, Lafontaine, Molière,
 Et que cette satire, à coup sûr, n'en espère...
 Tous les automédons, par le titre alléchés,
 Les concierges grincheux, sur leurs balais penchés,
 Dévorent chaque soir cette prose cynique :
 Leur soin quotidien et leur pâture unique.

.....

.....

Le romancier connaît son public ; il sait bien
 Qu'il lui faut du gros sel... du sel béotien.
 Pour lui plaire, il étend son livre sur la claie ;
 Il découvre l'ulcère, il met à nu la plaie...
 Sous votre nez, il lève une plaque d'égout
 Dégageant des odeurs qu'on hume sans dégoût !
 Il fait crever l'abcès purulent qui dégorge
 Cela pique les yeux ; cela prend à la gorge ;
 Mais on paie à la ligne, et, sauf la qualité,
 Editeurs ou lecteurs auront la quantité...

— 9 —

Peau-rouge littéraire, il scalpe le génie ;
 Plus d'idéal ; plus d'art : ils sont à l'agonie ;
 Thugg, son lacet étreint l'Idée et le Progrès ;
 Qu'importe ! le public ne court-il pas après ?
 Pour ces auteurs, gonflés de vanité comique,
 Un feuilleton vaut mieux qu'un vrai poème épique.
 Allons, Dante, Virgile, Homère, et vous encor,
 Le Tasse, Camoëns, Milton, aux lyres d'or,
 Vous, qui d'un seul coup d'aile, à la plus haute cime
 Voliez majestueux dans votre essor sublime ;
 Vous, dont le fier talent s'incarne dans des vers
 Que la gloire a sacrés, qu'admire l'univers,
 Vite, disparaissiez... Faites place à Messieurs ***...
 Je ne puis les nommer, ils sont par trop nombreux !
 Qu'est-ce que votre *Enfer*, vos pâles *Iliades*,
 Votre *Enfide*, ou bien encor les *Lusiades*,
 Le *Paradis perdu*... — tout ce poncif bâtard, —
 Votre *Odyssée*, auprès de leurs *Rougon-Macquart*?

.....

Pourtant, lorsqu'on nous peint l'ivresse qui titube,
 Plus loin la gourgandine aux poses de succube,
 Le voyou débraillé, glabre et vieux à vingt ans,
 Sont-ce là des tableaux... ? Maîtres, je vous entends ;
 Vous dites : c'est réel, c'est la nature vraie...
 Pour nous, une araignée, un crapaud, une orfraie,
 Sont beaux ; le réalisme est seul notre objectif.
 Peu nous importe donc le puritain rétif
 Que fait cabrer parfois notre littérature !
 Sale ou laide, tant pis, pour nous c'est la nature,

— 10 —

Telle qu'elle est enfin, sans trompe-l'œil, sans fard,
 Ulcéreuse, édentée, ou louchant du regard...
 — Permettez !... Je comprends qu'on effeuille des roses,
 Qu'on en parfume un livre ; il est pourtant des choses
 Qu'il faut, non seulement couvrir d'un voile épais
 Mais laisser dans leur nuit et ne montrer jamais !
 La plume a sa pudeur... Si, sous le vain prétexte
 De réalisme, on vient nous étaler un texte
 Lubrique, graveleux, lardé de crudités,
 Un tableau tout grouillant d'objectes nudités,
 On déflöre bientôt la chasteté d'une âme,
 On jette dans les sens le désir, cette flamme,
 Qui brûle le jeune homme, achève le vieillard,
 Et, quand on voit le mal, parfois il est trop tard !
 D'ailleurs, s'il est des lois contre l'ivrognerie,
 La prostitution, la démence en furie,
 Dans le monde moral on pourrait étaler
 Dans toute son horreur ce qui doit se voiler?...
 Des débauches de plume écrivant dans des bouges
 A l'infâme clarté de ces lanternes rouges
 Dont la lueur salit même jusqu'aux ruisseaux?...
 Comme études de mœurs, relevant les rideaux,
 On découvre l'alcove et l'on brosse des scènes
 Qui semblent d'autant mieux qu'elles sont plus obscènes,
 Le génie a ses clowns se disloquant les reins,
 Ou lançant leurs lazzis épicés... Les coulisses
 Nous dévoilent la vie et les faits des actrices !...
 Tels sont les horizons infinis, lumineux,
 Qu'on ouvre à la pensée... en même temps qu'aux yeux !

— 44 —

A côté de cette œuvre étrange, colossale,
 Ta *Comédie humaine*, ô Balzac, est bien pâle !
 Si seulement, parfois, tranchant sur ces horreurs,
 Un fin rayon d'esprit risquait quelques lueurs ;
 Mais non, toujours, partout, couverte de trichines,
 Une chose sans nom qui pourrit aux vitrines,
 Et qu'on devrait jeter dans l'auge des pourceaux !
 Pour couleurs, vous avez la boue à vos pinceaux,
 Pour palette l'orgie, et vous osez nous dire
 Que le progrès est là ? Je pourrais vous maudire ;
 Mais sur de tels tableaux, sur de pareils écrits,
 On ne laisse tomber qu'un suprême mépris,
 Un de ces mépris lourds que le dégoût nous donne
 Et qui, pour vos romans, est encore une aumône !
 Quand la peste sévit, on ouvre un lazaret,
 On impose au vaisseau qui vient, un temps d'arrêt :
 A ces ouvrages dont l'arrivée est malsaine
 Oh ! que n'impose-t-on aussi la quarantaine !
 La critique elle-même, en voulant les fouailler
 Déroge, et l'on devrait plutôt les verrouiller.
 Au fond de noirs cachots, fosses impénétrables ;
 Car c'est des tribunaux qu'il sont justiciables !
 Mais le roman n'a pas la seule ambition
 D'être un cliché... Son but : la spéculation,
 Est tangible pour tous, et s'il répand l'ivraie
 En laissant le bon grain, c'est pour battre monnaie.
 Comme je ne sais plus quel empereur romain,
 L'auteur pense, en comptant l'or qui pleut dans sa main,
 « Au fait, cet or ne sent pas plus mauvais que d'autre. »

.....

— 12 —

Et voilà le roman, et voilà son apôtre !
 Mais ils ont leurs journaux, grosse caisse, tambour,
 Qui battent le rappel sans omettre un faubourg,
 Réclame, *for ever* ! C'est la pierre de touche
 Avec laquelle on trompe un lecteur gobe-mouche...
 Et l'on est chef d'école ! Hugo même a pâli ;
 Dumas est un crétin, Féval un ramolli !
 Quand je parle d'école, ah ! certes, je me trompe ;
 Pour un genre pareil le mot a trop de pompe...
 C'est plutôt un asile où grouillent les marmots,
 Où les mêmes criards épellent quelques mots...
 Ils se taillent du haut de leur orgueil étrange,
 Presque encore au maillot, un manteau dans leur lange !
 Tels sont les myrmidons de lettres, les roquets,
 Que l'on entend japper par la rue et les quais
 Après nos grands auteurs. Ils les mordent aux jambes
 Ne pouvant leur lancer la flamme des iambes !
 Ils ont à leur service un stock de vils pamphlets
 Et de leurs plumes sort la pointe des stylets.

.....
 Hélas ! ce n'est pas tout... Puisqu'on fait bonne mine
 Au roman, il faut bien exploiter cette mine,
 Epuiser, en un mot, jusqu'au bout le filon ;
 Le proverbe l'a dit : quand on prend du galon,
 On n'en saurait trop prendre... Un dramaturge habile
 Se présente bientôt, le public est facile
 Et très accommodant, on ne l'ignore pas :
 C'est un poisson qui mord à de grossiers appâts.
 Déjà l'opérateur a préparé la couche ;
 Le forceps à la main, il travaille ; il accouche

— 43 —

D'un gros drame ventru !... Sans le débarbouiller
 Il le montre à la foule, et tous d'écarquiller
 Des yeux contempleteurs, dans l'extase, que dis-je ?
 On abandonne tout pour voir l'enfant prodige ;
 Mais ce n'est pas fini : de ce drame on fera
 Le lendemain peut-être un superbe opéra ;
 Il se trouvera bien un librettiste en grève,
 Un maître qui chôme et dont le talent rêve
 Un chef-d'œuvre inconnu, d'harmonieux motifs,
 Où se mêlent balets, motets, récitatifs,
 Où l'on admirera de nouvelles étoiles,
 Des danses, surtout, cheveux au vent, sans voiles ;
 C'est tout profit : le livre a cent éditions,
 La pièce quatre cents représentations,
 L'opérette deux mille ! Ah ! vraiment les polypes,
 Étranges animaux qu'on cite comme types
 D'une fécondité qui confond les savants,
 Sont stériles auprès des modernes romans !

.....

Rien qui doive surprendre, après tout, chez ces maîtres ;
 Le guano réaliste a fait germer les lettres ;
 Leurs fleurs de rhétorique aiment ce vil borborygme !
 (Pour la postérité quel curieux herbier !...)
 Mais le comble de l'art, sublime de l'audace,
 C'est quand ils osent dire, au long d'une préface,
 Que la morale sort, viril enseignement,
 Du fond de chaque livre ! Oh ! le gai boniment,
 Digne en tous points de ceux des Guignols de barrières !
 Ils décernent la palme aux pudiques rosiers.

— 14 —

Et le prix Monthyon à la tendre amitié,
Au devoir... Ah! tenez... vous me faites pitié!

.....
.....

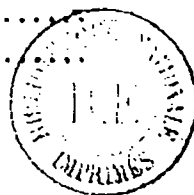
Pardonne-moi; pardonne, ô sainte Poésie,
Qui ne vis que d'azur, d'idéal, d'ambroisie;
Qui n'aimes que les fleurs, les nids dans les buissons
Pleins d'ailes, pleins d'amour, d'ébats et de chansons;
L'insecte qui bourdonne en frôlant la ramure,
On le lierre qui noue une verte ceinture,
Autour du tronc moussu d'un hêtre et d'un sapin;
Le ruisseau gazonillant dans le creux du ravin;
Les papillons, écrins animés des prairies,
Qui montrent dans leur vol leurs riches pierreries...
Toi qui veux voir, la nuit, au bord du lac changeant,
La lune qui déploie un éventail d'argent;
Le jour, le nénuphar avec sa feuille ronde
Que rase, en se jouant, la libellule blonde;
Toi qui cueilles, ravie, aux fentes du rocher,
L'aubépine rustique où l'oiseau vient percher;
Qui méles ton haleine à celle des bruyères
Quand la sève de mai jaunit les primevères;
Qui ris dans le berceau, de ce rire charmant
Que contemple une mère auprès de son enfant;
Qui n'aimes que le beau, la grâce, l'harmonie,
Les suaves vertus, l'innocence bénie;
Tout ce qui rend plus pur en donnant le bonheur;
Tout ce qui grandit l'âme, épanouit le cœur;
Pardonne-moi si j'ai, dans ces flaques de fange
Où pousse le roman, traîné ta robe d'ange!

— 45 —

Si j'ai terni l'éclat de tes deux ailes d'or
 Qui ne devraient planer qu'aux cieux ! Pardonne encor
 Si j'ai forcé ta bouche avec ses lèvres roses
 A dire dans mes vers de si vilaines choses !...
 Si sur ton front d'ivoire embelli de pudeur,
 J'ai fait, bien malgré moi, monter une rougeur,
 En peignant ces tableaux de viles turpitudes !
 Toi qui vis jeune et chaste, au sein des solitudes
 Où nous avons été tant de fois tous les deux,
 Je t'ai conduit hélas ! en de sinistres lieux
 Où s'imprime en argot le langage du bague,
 Où l'on fête l'orgie et ce qui l'accompagne...
 Mais mon luth s'indignait ; il a voulu punir...
 Quittons-les maintenant pour n'y plus revenir ;
 Il faut pour refouler ce monceau d'immondices
 D'une école qui dresse un piédestal aux vices,
 Non pas l'iambe ardent, non pas la lyre... mais
 La pelle du boueur et les coups de balais !

.....

.....



« Nana », *Le Gaulois* (15 octobre 1879)

Nana

PREMIERE PARTIE

On n'était pas encore près de commencer, aux Variétés. Les feux du lustre étaient à demi baissés. Le rideau, sans gaz derrière, faisait un grand trou carré, comme un fenêtrage énorme donnant sur le silence. Il n'était que huit heures. A peine si l'on distinguait la confusion des premiers arrivés, bonnets blancs et casquettes noires tranchant dans la pénombre dorée des troisièmes galeries. Au balcon, personne. Les ouvreuses reposaient sur les chaises des couloirs le trottement de leurs jambes. De temps en temps, un couple payant arrivait, se trompait d'étage, montait ou redescendait, finissant par se caser à son numéro, avec la déception de cette obscurité.

La claqué bockait au café de Suède. Le triple rang qui lui était destiné allongeait le vide rouge de ses banquettes.

Seuls, deux jeunes gens, adossés à la première baignoire de gauche, clairsemaient de leurs plastrons blancs l'enfoncement noir de l'entrée de l'orchestre.

L'ouvreuse les connaissait.

— Déjà ! dit-elle au plus grand, Albert, chroniqueur chic, dont les premiers articles avaient fait un bruit de pétard.

Et lui, sans répondre, s'adressant à son ami :

— Tu m'y repinceras à venir à cette heure-ci !... C'est moi qui regrette mon cigare ! Julia me l'a assez dit que ça ne commencerait pas avant neuf heures.

— Ah ! oui, Baron, elle est de la pièce. Et son Mexicain ?

Le grand haussa les épaules. Puis ils se mirent à la découverte des femmes qui, petit à petit, froufroussaient dans les loges. Il y en avait une grosse, avachie sur le velours mou du premier rang de balcon. Mais toute cette masse se fondait, élargie encore de l'ombre qui enveloppait les contours, estompant, effaçant, reculant les lignes, comme une tache ronde qu'on étend.

— As-tu eu ton avant-scène pour Lucile ?

— Oui, mais d'ici à ce qu'elle arrive !

Il bâilla à bouche décrochée. L'autre en fit autant.

— Tu en as de la veine, toi, pour ta première première. Trois semaines de Paris et tomber en plein dans l'événement de l'année ! Tu m'en diras des nouvelles, de la machine de ce soir. Voilà six mois que c'est prêt. Mais on a attendu l'Exposition. C'est un malin, S..., ce vieux singe de directeur.

Il n'y avait qu'à voir les yeux du petit crevé, auquel parlait le journaliste, pour deviner qu'il était Parisien de la veille.

— Tu la connais, cette Nana qui débute ?

– Toi aussi ! En voilà des raseurs, avec leur Nana ! Je m'en fiche pas mal, de Nana ! Est-ce que je sais où S... va dénicher ses pucelles ? Si elle ressemble aux autres, ce sera chouette !... Sortons-nous ? On moisit ici.

Si la salle était vide et sombre, en revanche le péristyle grouillait d'habits ; le gaz dansait à tous les becs. On causait, on fumait ; des groupes s'ouvraient devant le dévalement des voitures. Les hommes déplaient leur billet de contrôle, tandis que les femmes, déjà sur l'escalier, retournaient contre les gilets du vestibule l'échancrure des pelisses dégraissées¹ et la provocation des corsages tendus, coude à la hanche.

Frais rasé, rougeaud, présidentiel, le directeur, S..., regardait défilier cette recette sacrifiée.

– Tiens, le voilà, dit le journaliste. Je vais te présenter.

Il tira S... par la manche :

– Mon cousin, Henri de R...

S... hocha la tête en salut.

– Ah ! vous êtes de jolis farceurs, messieurs les journalistes ! s'écria-t-il. Et mon article ? Si je vous la faisais, celle-là, pour vos loges, hein ! qu'est-ce que vous diriez ?

– Pardon, mon cher, que je la voie au moins, votre Nana...

Le cousin restait bras ballants devant cet S... fameux, exhibiteur de chairs friandes, lanceur de femmes ; il lui revenait des histoires de province où le barnum passait cravache en main, menant à la baguette son troupeau ; dans la vie, spirituel et sceptique, le plus aimable vivant, l'admiration lui poussait des phrases aux lèvres.

– J'ai tenu à commencer ma tournée par votre théâtre...

– Votre théâtre ? Ah ! non. Dites : mon boui-boui.

Le jeune Henri de R... ravala son compliment. Même il prit une mine entendue. Sa voix se mit d'aplomb ; son œil égrillardait.

– Il paraît qu'elle chante divinement, Nana !...

– Qui, Nana ? un clyso rouillé...

– Mais, si parfaite comédienne !...

– Oh ! la la !... Si seulement elle amenait sa femme de chambre pour lui faire ses gestes...

– Malheureusement, votre théâtre...

– Dites : mon boui-boui.

Il y tenait comme à une invention.

Le journaliste les avait laissés. Le monde entraînait à flots. Il dévisageait le monde. S... le frôla, en s'engouffrant vers le contrôle.

– Un bon mouvement, voyons. Une colonne pendant l'entr'acte.

– Et si c'est un four ?

Le directeur blanchit.

– Ah ! ça, est-ce que tu crois que je prends des femmes pour les faire jouer et pour les faire chanter ! Est-ce qu'on a besoin de talent ? Est-ce que j'ai pris Nana pour ça ! Tu verras. Je peux me vanter de l'avoir sentie, celle-là ! Un bouquet ! Un baume ! Tu verras : rien qu'en la voyant, tu tireras une langue de chien...

Il respira bruyamment. Puis, repu, il assoupit l'éclat de sa parole. Maintenant il causait à l'oreille de sa joie.

– Je t'écoute, qu'elle fera parler d'elle. Rien que sa peau. Oh ! cette peau...

Il fallait tout de même qu'il y comptât bien. Il avait dû mettre sens dessus dessous sa boutique. Le public avant tout. Il lui avait sacrifié son étoile, Hortense. Tant pis, si elle

¹ Tel quel dans le texte.

fichait le camp ! Elle en était bien capable, jalouse comme il la connaissait. Elle avait déjà fait un beau potin pour l'affiche, en voyant le nom de Nana en vedette à côté du sien. Mais il était décidé à ne pas démordre. Si Hortense n'était pas contente, eh bien, après ? Ce n'aurait pas été la première à qui il aurait appliqué une giroflée à cinq feuilles. Il fallait que ça marche, dans la boîte à petites femmes, ou que ça crève. On ne lui apprendrait peut-être pas son métier, à lui ! Antonia avait bien déjà écoppé. Hortense ne sortait pas de la cuisse de Jupiter, après tout. S'il fallait faire des manières avec cette graine-là, zut !

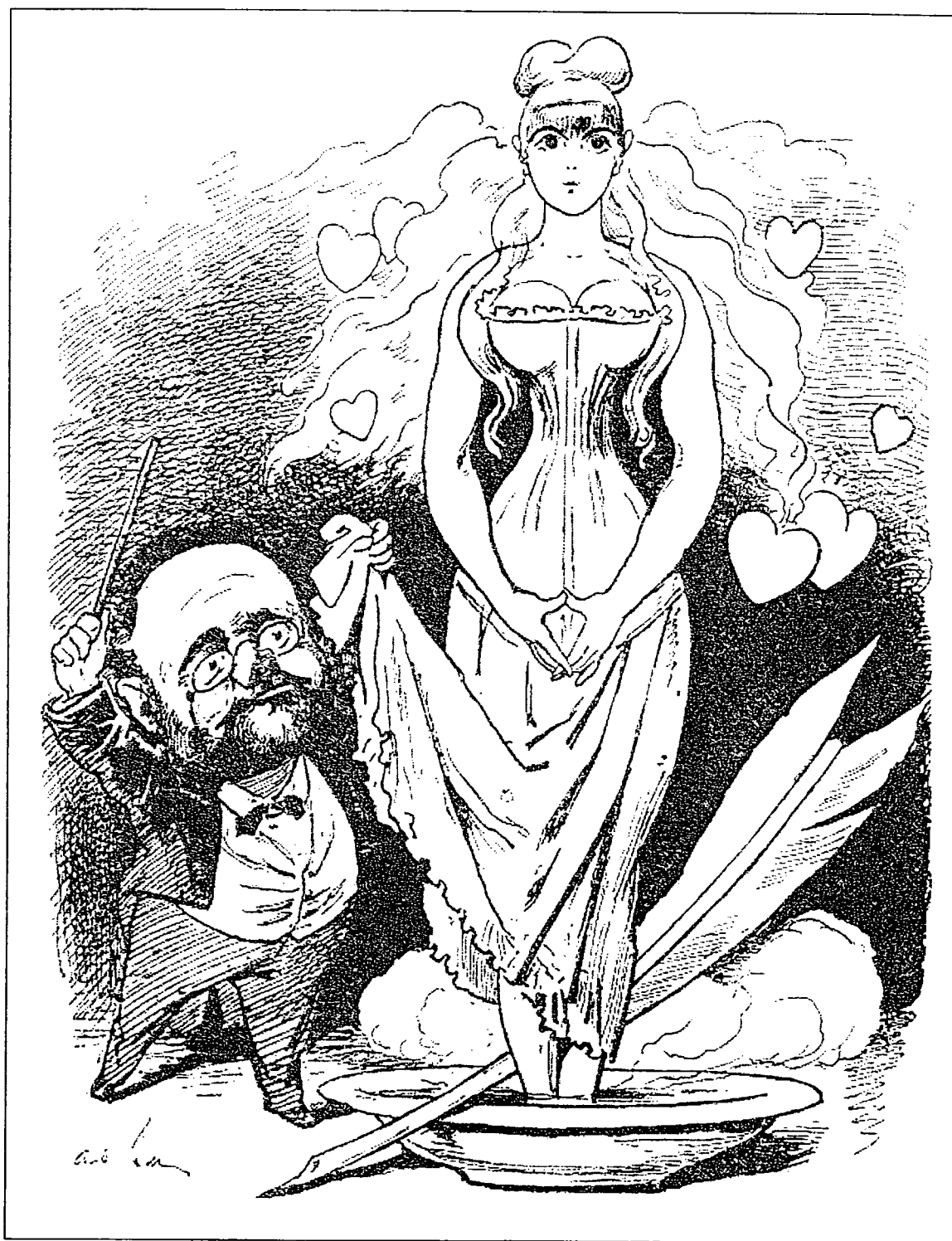
Cependant, il était débordé. On le faisait tourner comme un toton. Il se trouvait collé contre la grande affiche jaune, et des gens, pour voir, le roulaient de gauche à droite, de droite à gauche. Il se laissait bourlinguer, tout à son affaire. Le nom de Nana bruissait à ses oreilles chauffées. Il n'y en avait que pour elle. Une inconnue d'hier que Paris déshabillait. Les hommes, pour comparer d'abord ; les femmes, pour effacer ensuite. La curiosité battait aux artères du boulevard entassé là. Est-ce que ça allait être encore bien long, avant la sonnette ?

Dans la salle, comble à présent, c'était bien pis. Caroline n'en pouvait plus. Sa mère, très guindée, dans le fond de la baignoire, s'épongeait. C'était joliment bête d'attraper des coups de chaleur pareils pour une petite grue de quatre sous.

[...]

Pour copie conforme :

L'INDISCRET



La naissance de Nana-Vénus. Caricature d'André Gill.
La Lune rousse, 19 octobre 1879.

LE CHAT NOIR

RÉDACTEUR EN CHEF :
ÉMILE GOUDEAU

Rédaction et Administration :
81, Boulevard Rochechouart.

DIRECTEUR :
RODOLPHE SALIS

ADMINISTRATEUR :
Viktor REY

ABONNEMENTS

PARIS

1 An 10
6 Mois 7

DÉPARTEMENTS

1 An 12
6 Mois 8

Les manuscrits non insérés ne sont pas rendus.

ABONNEMENTS

PARIS

1 An 10
6 Mois 7

DÉPARTEMENTS

1 An 12
6 Mois 8

Les manuscrits non insérés ne sont pas rendus.



(Paraissant le Samedi)

Organe des intérêts de Montmartre

(Paraissant le Samedi)

NOTRE PROCÈS

SOMMAIRE

Bredouille
Notre Procès
Crepuscule
Lettre de A. Kempis
Le Chat de l'Abbesse
Informations
Prive correspondance
Hétérographie
Échos
Télégrammes
Bredouille (Feuilleton)
Nouvelles recommandées.
Annonces.

N. d. L. R.
XXX.
ADOLPHE VAUTHIER.
A. KEMPIS.
ANASTAS BLONDE.
PÉTRUS BIFFARD.

OHIO.
V. REY.
J. K. PAUL HENRY.

NOTRE PROCÈS



CHAMBARDON, architecte domicilié rue de Choiseul, a eu entre les mains les épreuves de notre nouveau roman, par un hasard que nous ne nous sommes pas expliqué.

Il vient de nous déclarer, par sommation d'huisier, qu'il entend que son nom soit rayé de notre roman de Bredouille. Notre éminent collaborateur J. K. Paul Henry (l'homme le plus habile à farfouiller dans les bas fonds) refuse d'obtempérer aux prétentions de Chambardon, architecte. Il veut vider la question définitivement et faire déterminer par les tribunaux ce point de jurisprudence littéraire.

Nous avons choisi pour défenseur M. Blonde. C'est M. Gravelle des Ecartis qui soutiendra les prétentions de M. Chambardon. M. Renvoi siège au ministère public.

LES PLAIDOIRIES

M. Gravelle des Ecartis a la parole. La voix est éteinte, le débit monotone. Jamais le grand avocat n'a été aussi désastueux.

Messieurs,

La littérature est un Jager, nous n'avons plus de garde nationale et M. Royer-Collard a dit : « Lorsqu'il n'y a plus de garde nationale, il n'y a plus rien. »

M. Chambardon n'est pas décoré : il le sera. Il n'a jamais construit de petit hôtel pour Mme Rose Mignon. Il est honnête comme un banquier espagnol.

Voilà l'homme que M. J. K. Paul Henry n'a pas craint de traîner dans la boue des ruisseaux du boulevard Rochechouart. Il a dû entrer au Chat Noir pour s'y faire lessiver par de jeunes artistes dramatiques du théâtre de Montmartre.

Qui, Messieurs, voilà l'homme ! Et sa femme, sa femme est comme lui ! Quand je dis comme lui, ce n'est pas tout à fait la même chose.

Vous jugerez J. K. Paul Henry, vous jugerez Salis, un

homme qui vend à boire, Rey, un monsieur qui administre des journaux, Godeau, un poète qui prétend qu'il pousse des fleurs sur la trottoir....

Et des fleurs blanches, Messieurs, des narcisses, du lilas, du muguet, des gardenias, des boules de neige.

Jugez-les, Messieurs, et prouvez maintenant que les honnêtes gens peuvent marcher la tête en l'air et les pieds en bas !

M. Blonde répond à M. Gravelle des Ecartis. Avec l'impartialité dont nous ne nous sommes jamais départis, nous devons avouer que le célèbre avocat a rarement été aussi brillant.

Voici le résumé de sa plaidoirie :

Messieurs,

Le fait sans précédent qui nous amène devant la Cour, ne mérite pas d'attirer votre attention. Vous connaissez M. J. K. Paul Henry dont tout le monde a admiré les œuvres puissantes : *Le Dénouement*, *Tala* et *Bredouille* qui en est le couronnement. Chambardon est versé parce que l'on prouve qu'il est un Jésuite, un proxénète, un voleur, un architecte sans talent, un cocu, un faussaire. Comprenez-vous de semblables susceptibilités ? Quel est le bourgeois qui n'est pas comme lui ?

On le nomme, on le désigne. De quoi se plaint-il ? Si on ne l'avait pas nommé, on ne l'aurait pas reconnu, et alors c'était une réclame de f. u.

Voilà, Messieurs, ce que je dois vous dire tout d'abord.

Maintenant, il me reste à étudier la question au point de vue du principe.

Donc, vous voulez arracher l'âme et le cœur de mon client. Il a peint, sculpté, transpiré sur la conception d'une œuvre puissante. Si vous lui ôtez le nom de Chambardon, à cet homme, vous lui prenez tout, son roman s'écroule. Ce qui lui a mérité d'une œuvre littéraire, ce n'est point l'observation, la psychologie, l'étude des caractères, la peinture des milieux, ce sont les noms. Messieurs, les tribunaux n'ont pas sauvé l'apocryphe, il ne faut pas qu'ils laissent tomber l'honneur de notre littérature française !

BREDOUILLE!

BREDOUILLE!!

BREDOUILLE!!!

DIRECTEUR POLITIQUE : RODOLPHE SALIS.

Le roman que nous publions a été déposé dans la boîte de la rédaction par une main inconnue. Nos lecteurs reconnaîtront la patte d'un écrivain de haute race, qui s'y entend mieux que personne, à dépeindre les bas fonds. La signature de J. K. Paul Henry n'illusionnera personne. Il est évident que M. Zola nous a gratifié d'un ouvrage dont Magnard ne pas voulu. Nous l'accueillons précieusement à cause de sa hardiesse, de sa franchise et de sa vérité.

ENFONCÉ FOT-BOUILLE!

LE RÉQUISITOIRE

Nous n'en reproduisons pas un mot. Ce marocain peu littéraire est d'une pose, d'une attitude dont les terres de Féolion donneraient une idée étonnante.

LE JUGEMENT

Nous sommes CONDAMNÉS!

CONDAMNÉS!

CONDAMNÉS!!!

Ce jugement n'étonne personne. Après cela, nous n'avons qu'à nous tresser les bras et à répéter les oies.

Mlle Loyseau fera bien de terminer le plus tôt possible son projet de réforme de la magistrature!

Il le faut, dans l'intérêt de la pensée, du pays, et de l'Europe qui nous regarde. XXX

Il est bien entendu que nous ne nous soumettons pas. Chambardon s'appellera toujours Chambardon. Nous aurions pu l'appeler comme Trois Lunes. Nous désignons les subalternes. Si Chambardon n'est pas content, il peut venir nous trouver.

À partir de ce soir, le maître d'armes Bobois de la P'hône est attaché à la rédaction du journal.

CRÉPUSCULE

(CHAMBARDON).

C'est l'heure où, chez les masroquets, Plus colorés que les vins rouges, Des consommateurs aux nez rouges Écrasent de leurs perroquets.

Il reste un soupçon de jour terne Et les réverbères mouchards Dénoient les premiers pochards À l'autorité peu paternelle.

Sans merci pour le crépuscule, Ces dames, toujours perspicaces, Fourbissent leurs souples escarpes, Se hâtant pour le combat.

FEUILLETON DU 25 FÉVRIER

BREDOUILLE

Oscar Gourdet était arrivé à Paris. Il s'était fourré dans un sac à sel, on avait bûché ses trois malles dessus, puis il avait donné l'adresse : 198, rue de Choiseul. Alors dans des cahotements de guibarde, des gémissements de sapin souillé par les débordements d'hommes ivres, des frissonnements de carreaux tombés dans les porcelaines, Oscar Gourdet voyait la ville, les maisons, les hommes, les femmes qui, sous leurs dessous blancs, écarquillaient des jambes lubriques, avec des idées de vieilles dames dans l'ombre érotique des confessions.

La voiture s'arrêta. Gourdet descendit. Il demanda au concierge, qui était en sautoir et qui s'appelait M. Bourde, l'étage de M. Chambardon. L'autre lui répondit avec un ricanement majestueux de subalterne qui sait les cochonneries de ses supérieurs, que M. Chambardon demeurait au 3^e. Gourdet monta l'escalier qui était de même bois que le concierge. En route il rencontra un Monsieur, un locataire de huitième, qui connaissait toute la maison, disait qu'il était du monde chouette, rapin, pas à la coule, des bourgeois, quoi! Tous étaient très honnêtes, mariés, pères de famille, faisant des enfants à leurs dames la moitié convenus possible pour ne pas les déformer. Les gosses n'étaient pas toujours d'eux. Leurs dames n'aimaient pas faire ça, mais elles le faisaient tout de même, après avoir lu George Sand. Alors

Alors, le blanc à la rescoule! L'ocre et le carmin se venaient! Mettons nos cheveux nous en vent! Gars, le soir, à la secousse.

Des bohèmes longs et blabla, Bateau, d'aspahla à maigre côte, Courant, vrais frères de la côte, S'embarquant sur les boulevards.

Sur leurs sièges, avec des poses De petits amours barboillés, Sourient, tout de noir habillés Les croque-morts joulas et roses.

Et comme eux, l'œil un peu pillard, Retour des demeures finières, Les chevaux couleur de cendres Vont, chahutant le corbillard.

Adolphe Vautier.

LÉTRE

ou

NOTRE COLLABORATEUR A'KEMPIS

Mon cher Directeur,

Si je ne vous envoie pas la suite de mon voyage pour le numéro de cette semaine, je vous prie de m'excuser, en regardant les événements à la fois grotesques et terribles que je viens de traverser.

Excusez également l'incohérence possible de mon style. Après de telles orgies carnavalesques, votre rédacteur épuisé sent la plume vaciller dans ses mains tremblantes, et il a beau prendre entre ses doigts son crâne vide, il n'en retire que des lambeaux de phrases. Ainsi : Mardi-Gras.

Oh! la la, quel mal de tête. J'ai rencontré un nommé Jules Ferry, à ce qu'il m'a dit, orné d'un faux nez. Ça se passait chez la mère Moreau, un endroit très bien. Jules Ferry, à cause du Carnaval, était entre deux absinthies. Il m'a dit : Oh! la la! quel mal de tête! Ça est notre mot de la soirée.

Voilà tout à coup Emile Zola, pas mal éméché, qui s'écroule, suivi de Vast-Ricouard. Le Vast-Ricouard c'est des frères siamois, à ce qu'on croyait d'après leur costume.

Ils s'écroulent avec Jules Ferry, à cause de l'article 7. Moi je soutiens Jules. Alors, comme il était très calé, il m'emmena boire aux Halles (un endroit où l'on sent le fromage et la marée : honneur aux dames!).

La nous rencontrons Jules Simon, déguisé en roi gaulois et chahutant avec deux dames. Or, ce n'étaient pas des dames, c'était, à ce qu'il paraît, un duc appelé de Broglie, bon garçon, pas fier, très saoul, et puis un nommé... entendez donc... Lorgier, c'est ça, qui disait des vers dans le genre de ceux-ci :

1^o Le carnaval ayant été créé pour offenser la majesté divine en son tabernacle;

2^o J'essaye vraiment par tous les moyens possibles, d'y faire obstacle.

Voilà qu'on s'empoigne encore pour l'article 7; les deux femmes à Jules Simon se crépant un peu; nous en profitions avec Jules Ferry, toujours de plus en plus saoul, pour les tacher sans payer nos consommations. Il paraît que ça se fait chez ces Aborigènes.

Après avoir vadrouillé encore un moment du côté d'une rue appelée Turbigo, nous rencontrons une bande, mais une vraie bande. Oh! la la! quel mal de tête!

Mon copain Ferry m'avait déjà dit qu'il était Cacique dans le pays, ou cheik ou cadé. Les gens que nous rencontrons s'appellent Freycinet, un pince-nez très drôle; Léon Say, un gros déguisé en sac; une vieille goupette nommée Cocheret, avec un faux nez.

On se mit à rigoler chez nous les masroquets, il y en avait un petit, nommé Goblet, qui jouait de la corne à bouquin tout le temps. Oh! la la! quel mal de tête! C'était très amusant.

Mais voilà qu'un nommé Gambetta, une espèce de gonzencieux déguisé en guerrier romain vient nous attraper, au sujet d'un certain scrutin de liste que personne ne connaît, à ce qu'on m'a dit.

On se colle des coups de poing. Nous voilà au poste. Oh! la la! quel mal de tête!

Heureusement Ferry qui, paraît-il, est bien pénétré, nous fait sortir.

dans des veillées de lubricité fangeuse, elles couchaient avec des garçons bouchers, des vendeurs de contre-marches, des lords de la Halle qui leur fabriquaient des mêmes cartés des reins et cannelles des adeptes.

M. Chambardon, quand Oscar Gourdet fut introduit dans le salon, tufuyait agréablement sa dame. Il se lava, tendit la main au jeune homme et lui pinça le fesse gauche dans une rage d'inimitié de gros brun.

Oscar était fatigué de son voyage, il se sentait vague, très vague, avec des relents sous les aisselles. Mais madame Chambardon le regarda avec des petits yeux baissés comme par des coups de trique, très culotés, américains. Ça la ranima, il releva la tête, refit son nez de cravasse. Le mouvement plut à madame Chambardon. Il s'assit à côté d'elle et lui causa de très près. Chambardon voyait des oculistes, et ça lui était bien égal de laisser peloter sa femme. La bonne, une fille qui avait les tisons en pointe, annonça que le dîner était servi. Toute la cuisine était poltrée, parce que madame Chambardon voulait donner des idées à son petit homme qui n'en avait pas. Alors, dans la symétrie des plats, la rectitude des viandes, le dévergondage des hors-d'œuvre, le roulement des cuivres, l'éblouissement des cristaux, la blancheur molle des draps de fils de la nappe, la sensualité des fourchettes dénichées les chairs de poulet, madame Chambardon, allumée par des besoins, mettait une jambe avec des rondeurs sur celles d'Oscar Gourdet. Le jeune homme se disait à ce contact qui brûlait sa peau de provincial vicieux d'une chaleur de bourgeoisie corrompue : N... d... D... toutes les femmes de Paris sont p...!

Puis quand toutes les lèvres avaient stémpannées par des odeurs fuyantes de Roquefort ou se prélassaient le mouvement rouge des antioches, quand les missmes avaient été chassés par les parfums rous d'un café ou une parcimonie de classes dirigeantes insérât des matières quelconques, les deux hommes, très pochards, les sens fortement travaillés, quittaient la salle à manger et laissaient Mme Chambardon, seule dans ses réflexions de blonde et l'attente d'un ancien zouave qui avait été vicar à Plassans.

Alors, ils passaient, dans la débâcle et la solerie

qui accompagnent les repas de famille, dans le cabinet de travail de Chambardon.

L'architecte avait pour maîtresse la grande Oxiavie qui était première à la Personnalité des hommes, un magasin où on vendait des gants et où l'on rendait la monnaie dans un sous-sol où des parfums de cuisine se mélangaient des effluves de cornes extravasés.

Gourdet s'épatait dans une admiration idiote et Chambardon lui expliquait avec des mots crus que toutes les femmes de la maison étaient hystériques. L'architecte, après s'être abruti dans la fumure de pipes noircies, se calait pour aller voir sa taupe et Gourdet remontrait cécis lui dans un débaillement d'homme excité.

Il se rappelait que Chambardon lui avait donné des renseignements sur sa voisine, la petite Marguerite Glabre, la femme d'un employé gouteux du ministère, qui était tout le temps malade, fatiguée par des couches imparfaites et l'impuissance de son mari. Il prenait à la cuisine des queues de radis qu'il laissait traîner sur une assiette poissée et, dans la bibliothèque de l'architecte, un volume de George Sand relié en veau avec des reflets crasseux.

Arrivé à la porte de Mme Glabre, il frappait.

Elle venait lui ouvrir en camisole, la chemise très chiffonnée, des ardeurs rouges dans les yeux.

Lui très gêné, lui disait :

— Je ne vous connais pas, j'arrive de Plassans, mais je me sens un fichu béguin pour vous.

Elle, toute chatoillée, répondait :

— Ça ne fait rien. Ce n'est pas long de se connaître. Mon mari ponce. Vous pouvez entrer.

Il mettait ses radis et l'assiette sur la table en face du volume de George Sand.

Marguerite Glabre, toujours très rouge, s'en fichant pas mal, s'asseyait sur la table avec un renversement en arrière...

J... K... PAUL MEYER

(La suite du prochain numéro.)



— Des mufles, tous des mufles.

FEDILTON DU 4 MARS

BREDOUILLE

I

Dans ils se relevèrent, Marguerite Glabre regarda Gourdet. Un embêtement leur vint. Ils ne savaient pas pourquoi ils s'étaient laissés aller à cette lâcheté. Lui, très veule, ne trouvait pas un mot à dire, puis sortait, ayant besoin de respirer.

Aucune salubrité ne montait de l'escalier, on sentait même des odeurs de larrins que madame Bourde négligeait. Oscar ouvrit une fenêtre de l'escalier, des bonnes burlaient par les ouvertures béantes des cuisines. Des coiffeurs fainéantés dormaient dans des buées, des bouillards putrides dansaient sur l'ordure des boîtes, des pourritures se jouaient avec des relents, des grillons l'envoyaient des débris, des trogçons se vautraient sur des épilobes.

Des engueulements étaient lâchés à toute volée sur le dos des maîtres, des parous. De la saleté tout ! De la saleté ! Des dames qui allaient au marché et qui achetaient du veau avancé chez le boucher, dans une rage d'économie.

Alors Zoé, la bonne de madame Chamberdon, disait que tout ça c'était la dégoutation des dégoutations, que le maître ne valait certainement pas les domesti-

ques et que madame Chamberdon était une trainée, une vulgaire trainée.

Gourdet ferma brusquement. Il avait assez respiré l'infestation cloaqueuse d'égout qui bouillonnait en fermentant.

Alors il rentra dans sa chambre, se fourra au pieu et roupilla en cuvant, ayant plinté ferme chez l'architecte.

Le lendemain, il se réveillait avec une gueule de bois, dans un chloquement furieux d'ivrogne. Il se frotta fortement la boîte avec de l'eau du docteur Pierre (1) une eau très chouette qui lui ôta ses signeurs. Alors il se bûcha tout en neuf, très pimpant, dans une mise prétentieuse de calicot de Plassans qui veut épater le madapolam de la place. Il sortit de chez lui et se carala sur la pointe des ripations pour ne pas réveiller Marguerite Glabre. Il en avait assez d'une fois !

Sur le paillet du second, une dame sortait, tirant sur elle la porte d'acajou de l'appartement. Alors, dans l'atmosphère chaude, l'épouffement du calorifère, l'épaisseur des tapis, il se sentait pris d'un besoin bête. Des idées pas propres lui venaient. Alors ils s'avançaient, souriant et disant :

— Je suis Oscar Gourdet de Plassans, pour vous servir, ancien chef de rayon du Bonheur des dames.

Elle, très digne, répondait :

— Je n'ai pas l'honneur de vous connaître, Monsieur.

Vous ne m'avez jamais été présenté.

— Mais je demeure ici dans la maison, je suis l'ami de M. Chamberdon, vous savez bien, l'architecte.

— Ah ! si vous des l'ami de M. Chamberdon, c'est autre chose, j'aime beaucoup M. Chamberdon. Je voudrais bien que Duroussy fût comme lui...

(1) Récéme payée.

— M. Duroussy ?

— C'est mon mari, Monsieur.

— Pardon, Madame, mais j'ignorais...

— Vous êtes tout pardonné, Monsieur, voulez-vous entrer au salon, une minute, rien qu'une minute.

Lui, souriant, s'inclinait dans une courbette de commis de nouveautés qui a servi une bonne cliente. Alors ils entraient tous deux.

Le salon était très roc. Un ennui morne pendait aux murs couverts de mauvaises gravures ou une sentimentalité bourgeoise mettait une poésie idiote. Un volume de Zola traînait sur le guéridon. Le bouquin très avachi avait des taches poisseuses.

Madame Duroussy se coula sur la chaise longue dans un mouvement serpentin qui répandait une grâce féline sur ses rondeurs. Ses jupes très étroites plaquaient ; une balayuse blanche dépassait ; son corsage moulait ses formes ; des frisons roux étaient doucement agités sur son front.

Ils causaient de bagatelles, des voisins, de Paris, sans but, au hasard, n'écouant pas leurs paroles. Ils pensaient à autre chose. Alors, Oscar comprit par les regards de madame Duroussy qu'elle avait des idées comme les siennes.

Il s'approcha du canapé, la prit doucement par la taille. Elle ne résistait pas, il colla ses lèvres sur les siennes... Elle se donna.

Gourdet étonné lui disait :

— Vous m'aimez donc bien ?

Elle, très ironique, répondait :

— Non, mon cher, mais nous sommes tous comme ça dans la bourgeoisie.

J... K... P... H... H...



Détournement de Mineurs.

FEUILLETON DU 13 MARS

BREDOUILLE

11



seul se rendit à la *Perversité des hommes*, le magasin où il turbinait. Il avait les jambes molles, avec des petits frissons qui couraient sur la peau, se jouaient dans ses poils bruns d'homme du Midi qui a des passions.

Il arriva. A la devanture, des apprentis disposaient l'étalage sous les ordres des premiers, les cheveux plaqués sur le front, la barbe en éventail, avec des exhalaisons de choses sales et de polissonneries nocturnes.

Des vieux regardaient, les yeux brillants, trouvant une jouissance de mâles avachis à la contemplation érotique des bas de soie, des camisoles brodées, des chemises de surah qui flottaient noires sur les tors blancs, des pantalons garnis de dentelles, des maillots sur sur lesquels des guipures jaunies étaient cousues; tout un attirail de

prostitution caline, de coquetterie de filles qui font la fenderie, de vertus qui ne demandent qu'à être mises à mal sur le velours des chaises longues d'hôtels garnis ou sur la blancheur des draps de grands lits de palissandre.

Des demoiselles de vent se montraient souvent aux devantures, le corsage plat, les robes noires râpées par le frottement des rayons, avec des reflets vicieux qui émoussaient les passants.

La grande Octavie, la taupe à Chambardon, passait devant la porte, quand Gourdet arriva au magasin. Elle lui ouvrit, dans une courbette de demoiselle de magasin et dans un sourire de fille mal assurée qui a des désirs. Chambardon devenait pouail. Il la regardait comme une habitude, avec une résignation d'abbé qui reçoit un journal depuis très longtemps. Elle sentait qu'il lui échappait, dans une indifférence idiote d'architectes du clergé qui ne se trouve plus assez jeune pour folâtrer. Octavie voulait un autre homme. Il lui poussait un joli béguin pour le commis qui arrivait de Plassans, avec une fraîcheur de marée.

Alors elle le regardait, et ils causaient dans une torpeur :

— Bonjour, monsieur Gourdet.
— Bonjour, mademoiselle Octavie.
— Vous avez l'air bien fatigué...
— C'est que j'ai horriblement mal dormi... Des démangeaisons... vous savez...
— Oh! oh! M. Gourdet!... Des démangeaisons... vous n'auriez pas l'air fatigué comme ça...
— Qu'est-ce que vous croyez donc, mademoiselle Octavie?

A ce moment, madame Bedouin, la patronne, descendait, et, comme elle faisait de l'œil au commis, elle ragea de le voir en conversation avec la taupe à Chambardon, une traînée qu'elle méprisait, dans sa froideur de bourgeoise dépourvue de sens, mais qu'elle gardait parce qu'elle travaillait comme un cheval entier.

Alors elle les attrapa avec des mots pas propres, leur demandant s'ils prenaient la boîte pour un b... J, et s'ils n'avaient pas assez de la nuit pour leurs occupations.

J... E... PAUL HARRY

(La suite au prochain numéro.)

LE CHAT NOIR

J'ai essayé de goûter du vin de Paris. Oh ! mon cher directeur, qu'elle différence entre cette médecine et lavin franc que nous récoltons sur les coteaux de Montmartre. J'aspire au moment où je pourrais me désaltérer à mon aise au cabaret du Chat-Noir.

Demain, je passerai le fleuve Seine et j'irai dans un pays nommé la Montagne Rouge. Du haut de cette montagne, je descendrai dans les entrailles de la terre, pour explorer de curieux souterrains nommés Catacombes. On m'en a dit des merveilles.

A vous,

JACQUES LAMARTE

CROQUIS



croquis : la Pauvrese farouche
Adossée à l'angle d'un mur
Contemple un morceau de pain dur
Avant de le mettre à sa bouche.

Pour elle, pauvre, ou pour un chien
Certe croûte, aumône bourru
Du hasard, gisait dans la rue ;
Certe croûte vaut mieux que rien.

D'ailleurs midi flambe et l'inonde,
— Car midi luit pour tout le monde —
Il étale un rayon vermeil

Sur ce pain ; et la vagabonde
Dans un flot de lumière blonde,
A l'air de manger du Soleil.

ANDRÉ GILL

UNE CREVAISON



« Bien vrai, elle en avait assez de l'hôpital, depuis un mois qu'elle était là à mouler dans son pieu ; elle ne voulait pas y claquer, elle aimait mieux sortir et finir dans la rue que dans ce grand calvaire propre, dans cette salle cirée

maintenant la bête des empasmes, sous ses rideaux blancs, étouffés de lodes odeurs. — Elle sortit. —

Pendant trois jours elle resta son quart dans l'Avenue de Clichy, glacée par le vent humide de février ; elle vivait des ivrognes que sa maladie ne dégoûtait pas, souffrant, qu'instant, fouteuse.

Alors elle sentit que c'était la fin. Non, elle ne criait pas sur le bitume : toute gosse, élevée aux champs, elle avait aimé le grand air. — Elle se traîna jusqu'aux fortifications, et s'effaça sur le talus seulement vert.

Les cries vermeilles du soleil montaient derrière la masse violette du Mont-Valérien. Sur le ciel vert jaune les maigres arbres du chemin de ronde dominaient jusqu'à leurs plus petites branches. De l'autre côté du talus des voyous jetaient des pierres sur un chien mort. De temps en temps une pierre atteignait le but finait « pflançait ». Les voyous risaient. Un tas de bouteilles cassées miroitait près d'une baraque en plâtre. Des silhouettes de sales maisons assombrissaient la route de la Révolte.

Et elle regardait avec des yeux trop vivants de philtre, revoyant dans ce paysage pâle son village, ses grasses prairies où elle roulait, sale gamine, les chemises inondées de soleil où elle dormait assommée de chaleur à l'ombre courte des meules. Puis elle était partie servir à Paris, le wagon noir, la nuit, l'arrivée houleuse, l'appartement triste de ses bourgeois, petits commerçants qu'elle avait volés la justice, Saint-Lazare, la foule pourrie des détraqués et sa dégringolade en plein vice. Elle revoyait tout cela.

La nuit tombait, grise. Des feux rouges et verts, piquant tout à coup, indiquaient la ligne du chemin de fer. Les fenêtres s'éclairaient. Dans le fond un ivrogne pleurait.

Elle se haussait. Quelque chose d'étrange ; elle dégriffait sa robe ; les deux poings dans les yeux, elle se tordait étouffant un râle.

Et le ventre dans l'herbe, mangeant de la terre, elle creva.

PAUL SARRAC.

UNE VIEILLE LANTERNE



A lueur ne porte pas loin :
Elle éclairait à peine le coin
De la rue. Il n'est pas besoin
De trop de flamme.
Une pâle clarté, la nuit,
Respecte les splendeurs du noir.
Et prédispose au sommeil
Toute une âme.

..

Elle est belle de sa laideur :
Elle est toujours en bonne humeur ;
Elle est presque de sa noirceur
Heureuse et fière !
Et l'on dirait qu'un jeune archer
Au lapanar aient couché
Vient à peine de la toucher
De sa rapière.

O phare plein d'étrange !
Eperdu de misère,
Que de fois mon cœur t'a compté
Toutes ses peines !
Que de fois j'ai vu des pleurs
Pendant que les vents querelleurs
Jetaient leurs rageuses clameurs
Du fond des plaines !

Hélas ! près de ton poteau, vert
Comme les ailes d'un pivert,
Il s'est, pendant les nuits d'hiver,
Commis des crimes ;
Mais je te devais, vieux faïot,
Pour ta croûte et ton feu pâle,
Pour ton air sinistre et vieillot
Ces quelques rimes.

Car j'adore un vieux pan de mur
Plein des gaietés du clair-obscur
A l'égal du Hippocrate aris ;
Et j'ose dire,
Avec un cynisme profond,
Que les beaux poëtes, quand ils sont
Nouvellement bêtis, me font
Pouffer de rire !

TAMARIS MARTIN.

DE CI, DE ÇA



« Un bouvier rose un pauvre bœuf à coups de bâton.
Passe un membre de la Société protectrice des animaux, avec un ventre prodigieux !
— Malheureux ! s'écrie ce dernier, épargnez cette pauvre bête ; vous allez lui abîmer les beef-stacks !

FLEULETON DU 25 MARS

BREDOUILLE



Octavie furieuse, répondait qu'il ne faudrait pas la lui faire à la verdure. Elle ne serait pas longue à se tirer des pieds, pour sûr ! Et puis il y avait d'autres turns que la siéance à Paris... D'abord, elle n'était pas gênée pour travailler.

Et madame Bédouin, qui se sentait la chique coupée, se levait, rageant, et murmuraient entre ses lèvres en rebords de pot de chambre :

— Elle ne serait pas gênée pour travailler ? Faudrait voir comment, par exemple !

Gourdet et Octavie alors se mettaient à travailler, chacun dans leur rayon, s'envoyant des coups d'œil ardents qui mettaient des flammes à leur regard.

On entendait, dans le brouhaha du magasin, une voix aimable qui descendait l'escalier en suivant la rampe.

— M. Oscar, M. Oscar, voulez-vous monter à mon cabinet, j'ai à vous parler...

Il criait :

— Bien, Madame.

Puis il montait, allant très vite, pour ne pas faire attendre.

Madame Bédouin l'attendait. Une moiteur emplissait la chambre, prenant à la gorge, mettant une terreur dans les membres. La patronne s'était mise à l'aise.

Alors elle fit assenir Gourdet à côté d'elle, sur le canapé, et, très aimable, elle lui disait :

— M. Oscar, je veux vous causer de mes affaires.

Elle parlait très vite, racontant sa jeunesse de fille

servie, son mariage avec un vieux qui avait de la douille, ses lectures, la soir, d'Emile Zola, qui lui faisaient mieux comprendre la vie, la rage de tendresse qu'elle éprouvait.

Alors Oscar, oubliant les fatigues de la matinée et de la nuit, se donnait à madame Bédouin, avec un remords pour Octavie.

La grande fille le regardait quand il sortit. Elle avait compris, mais elle s'en fichait tout de même... Et très amoureuse, elle disait à Gourdet :

— Dites donc, M. Oscar, si vous voulez, ça sera pour ce soir...

La nuit était venue dans une cataracte de pluie et un ennuieusement de bous jaunâtre qui avait des reflets de choses excrémentaires. C'était l'heure de la sortie.

La grande Octavie surveillait Oscar Gourdet, avec des rouscrons de chatte amoureuse qui mettaient des reflets électriques dans ses yeux de maîtresse de l'architecte fourbu. Elle ne voulait pas le laisser filer.

Bien sûr ! Si la patronne se l'était payé, c'est que ça en valait la peine. Alors, elle ne voyait pas pourquoi elle ne s'en offrirait pas une tranche, elle aussi.

Un rat montait du sous-sol où miaulait le chat de la patronne. Une rougeur empourpreait le plafond. Octavie mit sa valise sur son dos, après s'être coiffée de sa toque, et elle sortit le dernier, en même temps que lui. La rue était déserte. La bitume luisait comme un miroir. Oscar ouvrit son pépin et donna le bras à la première. Elle se pencha à lui, chaude comme brasse, lui parlant d'amour, de ses nuits bêtes avec l'architecte, de son besoin follet d'ouvrir qui a de la poésie dans la hôte de dénicher une âme sœur.

Il l'écoutait avec des fatuités de calice, charmé d'être l'âme sœur de cette vieille fille.

Puis, elle faisait la requête, se plaignait des hommes,

les accusait d'être volages, perdus, de se laisser déboucher par le premier jupon venu et de ne pas savoir devenir quand on les aime.

Lui défendait son sexe, puis, à bout d'arguments, voulait l'embrasser sur les lèvres. Elle se reprenait en arrière, en ripostant :

— Oh ! M. Oscar ! pas dans la rue ! pas dans la rue ! Mais il était plus fort qu'elle, et, tout en tenant le parapluie, la maîtrisait, et, une fois vaincue, elle se laissait faire, très heureuse, pensant qu'elle était tombée sur un rude gaillard qui dégoûtait rudement Chambardou.

En roucoulant, ils suivaient les trottoirs déserts. Gourdet présageait bien de sa nuit, tout en se plaignant en lui-même de ses bonnes fortunes d'homme du midi. Ça vous aurait tué un Parisien ! Mais, à Plessans, on ne s'entretenait pas comme ça !

Octavie rigolait ferme à l'idée de tromper « son mari » avec un vrai mâle. Elle était pincée tout de même. Pour sûr ! C'était un bégain et numéro 1... encore ! Alors, elle avait des rages muettes de contemplation pour Gourdet, elle le gobait, elle ne voulait plus le lâcher et trouvait que ça n'en finissait plus pour arriver.

Il y avait une porte cochère en sautoir sur leur route, une grande porte, avec une sonnette de cuivre, de lourdes poignées, et une violente saignée faite dans le bois pour installer une boîte aux lettres. Le bâtiment de la porte était dans l'ombre. Il n'y avait pas de sergents à la clef. La lune avait fait relâche dans le ciel très noir. Octavie pigea tout cela d'un seul coup d'œil, entraînant son amant dans l'ombre du porche, et se pendant au cou du calicot, elle lui murmura à l'oreille, de sa voix de maîtresse d'architecte qui travaille pour les prêtres :

— Ecoute, mon Oscar, c'est trop bête de demeurer si loin de la tour. Moi, tu sais, je ne peux pas attendre comme ça...

J.-M. K. PAUL HENRY



Le Pot-Bouille à Zola.

Caricature d'André Gill. *La Nouvelle Lune*, 23 avril 1882.

MOUSK



Le Livarot
LE POISSON ROUGE
ET LA POUPÉE

POÈME HÉROÏ-COMIQUE

A LA MANIÈRE

D'ÉMILE ZOLA



PARIS

UNION DES BIBLIOPHILES

9, Rue des Beaux-Arts, 9

1888



LE LIVAROT
LE POISSON ROUGE
ET LA POUPÉE

C'était l'heure du soir où reposent sans peur,
Sous la cloche en beurrier, sous leur humide housse,
Le Roqfort sourcilleux et les mottes de *beur*,
Et tous les raffinés dont le parfum repousse.

Les cloches se moiraient d'haleines concentrées,
Leurs parois s'irisaient de vapeur fromagère ;
Et dans l'air ambiant des odeurs condensées,
On sentait mijoter une sourde colère.

Le gaz éclairait seul, dans l'étroite boutique,
L'honnêteté du marbre au front brillant et pur ;
Son lumignon danseur, d'une touche magique,
Promenait des frissons sur le placide mur.

Ce gaz magicien, de sa flamme qui bouge,
Léchait les flancs polis d'un élégant bocal.

8

Où frétilleait gaîment un luisant poisson rouge,
 Et faisait scintiller l'éclair de son cristal.
 Cet innocent poisson avait une compagne,
 Au corps de porcelaine, au teint rose, à l'œil noir,
 Et tous les deux nageaient en tournant dans leur baignoire
 Sans jamais s'être dit : ni bonjour ni bonsoir.

Elle étalait aux yeux de cet amant sauvage
 Ses exquis blanches, son torse horizontal,
 Mais, le petit poisson dédaignait son plumage
 Et la tendre « pépé » gardait son capital.

Tout à coup un bruit formidable
 Sans dire gare retentit,
 En versant au sein de la nuit
 L'odeur la plus insupportable.
 Le poisson ému nage avec fureur,
 Le gaz a fléchi sous le réflecteur :
 C'est la révolte des fromages,
 Chassant, par leur souffle empesté,
 Le cristal de leurs sarcophages
 Pour recouvrer la liberté !

Délivrés de leurs cloches
 Ils marchent à pas lents
 Pleins de désirs naissants
 De noce et de bamboche.
 Paraissez, Livarot, Münster et Romatour,
 Marolle et Chébuchou, Roqfort, Gruyère et Brie,

9

Camembert, Parmesan, déclarez votre amour,
Gérardmer, le Mont-Dore et Chester vous en prie

A l'ombre d'un Gruyer propice
Deux fromages sont abrités,
Ils bavardent avec délice
Et poussent des soupirs flûtés.
C'était un joli bondon rose
Près d'un fromage d'Olivet,
Ils se disaient de douces choses,
Et se confiaient leur secret.
L'Olivet flûtait : « Bondon rose,
Je voudrais t'aimer, mais je n'ose. »
Le bondon fit tout bas : « Mon Dieu,
Il faudrait bien oser un peu. »
Voilà la façon dont on cause,
Entre Olivet et bondon rose,
Et comme on joue au plus discret
Entre l'hondon et l'Olivet.

L'Olivet ajouta par pause,
Et pour abréger l'entretien :
« Que j'aimerais, ô bondon rose,
A mêler mes parfums au tien. »
Le bondon dit : « C'est une chose
A laquelle rien ne s'oppose,
Mais pour arriver à ce vœu,
Il faut nous rapprocher un peu. »
Et voilà comment cette chose,

— 10 —

Entre Olivet et bondon rose,
Finit par un parfum complet
Fait de bondon et d'Olivet.

Tandis que l'Olivet goûtait au bondon rose,
Le galant Livarot cherchait à découvrir
Un fromage assez fait pour entendre sa prose
Aux ignobles senteurs, au pestilent soupir.
Longtemps le Livarot erra dans la boutique
Sur un lit d'épinards pétris comme du pain
Par les souliers à clous de plus d'une pratique,
Quand il trouva le Brie au détour du chemin.
Heurté par Livarot, le Brie glisse et s'étale
Exposant aux regards, en trois morceaux rompus,
Sa crème qui coulait d'une façon normale.
« Les fromages coulants toujours perdent le plus. »

Pendant que sanglotait le Brie,
Le poisson rouge gigotait
Et la poupée abasourdie
Sous le bec de gaz tournoyait.

Soudain le Livarot, devenu noctambule,
Surprit les amoureux ensemble acoquinés,
Et livrant leur secret sans autre préambule,
Il cria : « Venez tous, fromages raffinés !
Accourez, Parmesan, Munster et Romatour,
Accourez ! venez voir, chacun à votre tour,
Venez voir dans ce coin notre ami le Gruyère

— 11 —

Protéger de sa croûte un infâme adultère ! »
 Le Gruyer orgueilleux leur répondit en l'air :
 « Je n'ai rien vu, Messieurs, cessez votre ramage. »
 Livarot repartit : « Est-il, pour un fromage,
 Permis d'avoir tant d'yeux pour y voir si peu clair ! »

Jamais un Emmenthal ne supporta l'outrage
 D'un rogaton de rien, fromage inférieur,
 Et le Suisse vexé, dans un accès de rage,
 Montra, mais un peu tard, qu'il n'était pas rieur.
 Il roule en son ardeur furibonde et suprême,
 Il écrase à la fois Livarot, Romatour,
 Et de leurs pains navrés, il fait gicler la crème
 En traçant sur leurs flancs son sillon de labour.
 Camembert et Roqfort sombrent sous sa rancune,
 En voulant s'opposer aux exploits du tombeur ;
 Marolle et Gérardmer, par leur écorce brune,
 Rendent l'âme, écrasés sous sa croûte en fureur.

Sous leur humide housse et leur linge mouillé,
 De jaunes qu'ils étaient les beurres se verdissent,
 Le poisson du bocal paraît s'être rouillé,
 Le gaz est presque éteint et les ombres grandissent.
 L'eau jaillit du bocal, flèches diamantées
 (Le poisson se débat râlant son dernier rôle),
 Et sur le plancher gris, leurs formes argentées
 S'écrasent sur le sol comme un crachat s'étale.

Le gaz éteint s'enfuit comme un halluciné,
 Succombant au poison des vapeurs délétères.

«Le Ventre d'Anzin», *Le Gaulois* (1er mars 1884)

M. Zola est parti pour Anzin, désireux de visiter les mines où doit se dérouler son prochain roman : *Le Ventre d'Anzin*.

Ce roman n'est pas encore écrit, que *Le Gaulois*, à l'affût de toutes les actualités, s'est fait un devoir d'en déchirer une page au hasard, et d'en donner la primeur à ses lecteurs.

Voici cette page :

LES ROUGON-MACQUART

257

tence brisée. Pas de chance. Il fallait ce grisou pour lui casser les reins. Encore s'il était crevé ! Comme les camarades, dont on n'entendait plus le râle dans la profondeur de la galerie éboulée.

Ceux-là au moins ne souffraient plus. Mais lui souffrait, mort et passion. Pourquoi lui et non pas les autres ? Un quartier de roche l'aurait broyé. Et puis, tout était fini. On n'a pas le temps de faire : ouf ! et bonsoir.

La mort, il ne la redoutait pas. Ce qu'il craignait c'était de vivre impotent, inutile. Le voilà bien avec une jambe qui pendait et un bras cassé, comme une allumette. Qui est-ce qui le nourrirait maintenant ?

Ce n'est pas la femme avec ses quatre enfants sur les bras. Ce n'est pas les enfants, tous des gosses en bas âge. Il faudrait mendier. Avec un écriteau sur la poitrine : « Ayez pitié d'un pauvre mineur d'Anzin, blessé par une explosion de grisou ». Il se voyait, traînant sa patte de bois, son bras replié dans la manche de sa blouse, errant de village en village, demandant la charité.

Ah ! le bon Dieu faisait bien les choses. Est-ce qu'il méritait ce salaire de sa vie de peine et de travail ? Il aurait été noceur, gouapeur, il ne l'aurait pas vo-

258

LES ROUGON-MACQUART

lé ! Mais pas du tout. Il travaillait plus que pas un. Toujours le premier descendu dans la mine, toujours le dernier remonté. Jamais de dimanche. Jamais le lundi.

Les quatre sous qu'il gagnait, il les rapportait régulièrement à la maison. Quelle maison ! On ne le voyait pas chez le mastroquet ; où les autres soiffaient leur paie. Qui l'avait donc rencontré soûl, seulement éméché ? Et pourtant il n'était pas fort.

La vie souterraine l'avait usé avant l'âge de raison. A peine sorti des bras de la mère, on l'avait plongé dans la nuit des houilles. Et à seize ans, déjà, il toussait comme un vieux. Une toux sèche et fréquente qui lui déchirait la poitrine. A vingt ans, les cheveux blancs et une ophtalmie. Ses yeux suintaient. Un écoulement jaune qui lui collait les cils et, petit à petit, les arrachait. Avec ça des maux d'entrailles. Ah ! il était assez fichu déjà.

Comme il enviait les morts d'auprès de lui, les morts dont l'odeur commençait à lui monter aux narines. Encore un embêtement de sentir ça ! – Les riches n'ont pas de ces vexations.

Ils entourent leurs charognes de fleurs fraîches et brûlent des parfums au-

Pour extrait :

Paul Ferrier



Bureau de rédaction d'un journal à la mode.
 Caricature d'Alfred Le Petit. *Le Grelot*, 22 août 1880.

Examen naturaliste

Le naturalisme envahit le théâtre. Jusqu'à présent il s'était contenté de sévir sur le roman ; aujourd'hui cela ne suffit plus, il chausse le cothurne – et quel cothurne !

Aussi, il est bien évident que dorénavant, être naturaliste ou ne pas l'être devient pour les jeunes auteurs une question de vie ou de mort. Mais on ne naît pas naturaliste, on le devient ; – il faut s'y appliquer longuement.

Les gens mal éduqués ont, de naissance, une prédisposition fâcheuse à aimer l'odeur de la rose, par exemple, et s'ils se trouvent inopinément, au détour d'un sentier, obligés de sentir quelque fâcheux parfum, ils hâtent le pas et se bouchent le nez.

C'est donc toute une éducation à refaire.

Il importait de ne pas laisser plus longtemps les populations dans l'ignorance de principes fondamentaux de l'art ; aussi apprenons-nous que l'on va fonder une faculté de littérature naturaliste, et que seuls les écrivains qui auront passé un examen satisfaisant, auront le droit de se produire en public.

Cet examen sera du reste très sévère ; le lecteur pourra en juger par le simple aperçu que nous allons lui mettre sous les yeux.

L'examineur. – Vous avez, monsieur, l'intention de devenir écrivain français, c'est-à-dire naturaliste, je vais donc vous interroger sur les matières que vous devez connaître.

(*mouvement d'inquiétude du candidat.*) Je commence... Dites-moi, monsieur, qu'est-ce que la terre ?

Le candidat. – Un roman du Maître.

L'examineur. – Très bien ; et sur la terre que voyez-vous ?

Le candidat. – Des déjections.

L'examineur. – Et parmi la plus curieuse de ces déjections que le vulgaire appelle l'homme, combien distinguez-vous de sexes ?

Le candidat. – Deux.

L'examineur. – Prenez garde !

Le candidat, *inquiet*. – Il me semble pourtant...

L'examineur, *amer*. – Enfin, quels sont-ils ?...

Le candidat. – Le sexe laid, et...

L'examineur, *bondissant*. – N'achevez pas !

Le candidat, *achevant*. – ... et le sexe plus laid.

L'examineur, *radouci*. – Dites infect ! Continuons, monsieur... Combien connaissez-vous d'odeurs ?

Le candidat. – Il n'y en a qu'une !...

L'examineur. – Très bien... et quelle est-elle ?

Le candidat, *légèrement embarrassé*. – L'odeur de... vous savez bien...

L'examineur, *sévèrement*. – Sans doute, je sais bien, puisque je sais tout... mais c'est à vous de me répondre.

Le candidat, *balbutiant*. – L'odeur de... de ce qui porte chance.

L'examineur, *furieux*. – Enfin, monsieur, avons-nous oui ou non un mot propre pour exprimer la chose ?... Vous n'osez le prononcer ce mot, et vous vous dites naturaliste !... Je vous donne une boule noire pour cette partie de l'examen... Poursuivons... Quelles sont ces prétendus odeurs de rose, de jasmin, etc., dont parlent nos ennemis les idéalistes ?...

Le candidat. – Ce sont des chimères, produit de leur imagination... cela n'existe pas.

L'examineur. – Parfait, jeune homme... Maintenant, dites-moi, parmi les déjections terrestres, outre l'homme, il existe encore quelques quadrupèdes : nommez-m'en un ?

Le candidat. – Oui, le chat, par exemple.

L'examineur. – Faites m'en une description ?

Le candidat. – Le chat naturaliste est maigre, ses os ont percé sa peau dans plusieurs endroits, il a un œil crevé, l'autre est tout déchiqueté ; deux de ses pattes sont écrasées et il se vautre péniblement sur son ventre qui n'est qu'une plaie ; quant à son dos, ce n'est plus qu'une vaste lèpre sur laquelle des mouches voltigent perpétuellement.

L'examineur. – La description est parfaite ; il n'existe pas d'autre chat dans la nature ?

Le candidat. – Je n'en ai pas vu d'autre.

L'examineur, *radieux*. – Ni moi non plus... Parlez-moi un peu de l'air... qu'est-ce que l'air ?

Le candidat. – Un composé d'émanations de jus de fumier et d'essence de dépotoir.

L'examineur. – Bravo, jeune homme, je vous demanderai de me faire une description du sol.

Le candidat. – Une vaste lande pelée avec quelques mauvaises herbes par-ci par-là, plantée de maigres arbres tout à fait rachitiques, dévorés par les poux et les chenilles et qui, de loin, représentent à peu près des poteaux télégraphiques.

L'examineur. – Je vous donne une boule blanche pour cette excellente réponse ; on voit bien que vous avez exactement la notion naturaliste des champs, et que vous ne vous êtes pas laissé corrompre par ces écrivains qui ont inventé les bois touffus et les verts pâturages... comme si cela existait !

Le candidat. – Cela n'existe pas.

L'examineur. – Maintenant, dans ces paysages que vous venez tout à l'heure de photographier si agréablement, ne trouve-t-on pas quelque chose d'autre ?

Le candidat. – De distance en distance, on aperçoit une sorte de chiffon bizarre, puis en regardant mieux, un amas de loques puantes... enfin, en s'approchant, on distingue, sous les guenilles, un être informe, déjeté, couvert de pustules – c'est un paysan.

L'examineur, *très aimable*. – Et que fait-il, ce paysan ?

Le candidat. – Il bêche.

L'examineur, *sévère*. – Non, monsieur, il ne bêche pas, vous devriez le savoir... le Maître nous a appris ce qu'il faisait, il l'a expliqué dans *La Terre*...

Le candidat. – Oui, je sais... il... proteste.

L'examineur. – Comment ?...

Le candidat. – C'est-à-dire... son organisme proteste contre une nourriture trop farineuse.

L'examineur, *sévèrement*. – Que signifie tout ce verbiage ?... Il y a un mot naturaliste qui explique parfaitement.

Le candidat. – Oui... il...

L'examineur, *outré*. – C'est bien, monsieur, je vous donne une seconde boule noire... Je crains bien que vous ne deveniez jamais naturaliste... Oh ! siècle corrompu par dix siècles d'idéalisme !...

Je vous poserai encore une question... Sous cette terre pelée, pleine de fumier et d'excréments de toutes sortes, que trouvons-nous ?

Le candidat. – De grands trous noirs.

L'examineur. – Que l'on appelle ?...

Le candidat. – Des mines.

L'examineur. – Que voit-on là-dedans ?

Le candidat. – Du charbon.

L'examineur, *sursautant*. – Non, monsieur, ce n'est pas du charbon que l'on trouve dans les mines !...

Le candidat, *reprenant*. – Des gendarmes.

L'examineur. – Mais oui, monsieur, des gendarmes... Il faut donc vous arracher les réponses !... Et que font-ils, ces gendarmes ?

Le candidat. – Ils viennent embêter les mineurs.

L'examineur. – Quelles sont les armes dont se servent les mineurs pour les repousser ?

Le candidat. – Ils se servent de tout ce qu'ils trouvent.

L'examineur. – Mais, parmi les mineurs, il y en a de l'un et de l'autre sexe...

Le candidat. – Oui, du sexe auquel appartient la Mouquette.

L'examineur. – Que font-elles pour se défendre ?... (*Le candidat hésite.*) Je vais mieux préciser ma pensée... Que montrent-elles aux gendarmes pour les mettre en fuite ?...

Le candidat, *embarrassé*. – Elles leur montrent leur mécontentement.

L'examineur, *sèchement*. – Non.

Le candidat, *balbutiant*. – Elles montrent ... leur curiosité.

L'examineur, *avec dédain*. – Ça suffira, monsieur... vous êtes retoqué... vous ne serez jamais naturaliste !

Un Réaliste.



A la Hotte. Caricature de H. Demare.
La Grenouille, 25 février 1877.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

1. Parodies de réception du naturalisme

a. Prose

Allais, Alphonse, «Idylle», par Emile Zola, *Le Chat Noir* (8 novembre 1884)

L'Assommoir [puis *L'Assommoir républicain*], hebdomadaire politique, satirique et littéraire (28 novembre 1880 – 3 avril 1881) [contient notamment une «Chronique de Gueule d'Or» et un feuilleton, «Le ventre du peuple», signé «Le Vieux à Nana»]

«L'aventure d'Oscar Durillon, roman naturaliste», *La Petite Lune*, n° 49-52 (1878) ; *La Lune rousse* (15-22-29 juin 1879)

[Bernique, Paul], «La femme à l'anisette», *La Caricature* (10 avril 1880)

Berriat, Camille et Albert Hermann, *Petit traité de littérature naturaliste d'après les maîtres* (Paris : L. Vanier, 1880)

Bonnetain, Paul, [parodie du genre naturaliste], *Le Beaumarchais* (24 juillet 1881)

«Un chapitre de *Pot-Bouille*», *La Gazette grivoise* (6 avril 1882)

[Craq-Rizouard], «Amour et crevaïson», *La Caricature* (10 avril 1880)

[Cuyssmans], «Ah ! Maladie ! », *La Caricature* (10 avril 1880)

Demolliens, Jules, «Les fureurs de Nana», *La Caricature* (4 décembre 1880)

«Examen naturaliste, signé un Réaliste», *La Caricature* (2 juin 1888)

Ferrier, Paul, [Parodie du début de *Pot-Bouille*], *Le Gaulois* (2 février 1882)

Ferrier, Paul, «Le Ventre d'Anzin», *Le Gaulois* (1er mars 1884)

«La fille à Nana, par Emile Zola», *La Caricature* (10 avril 1880)

Gratien Tristan, «Le Pet de Jésus-Christ» [petit livret non daté, Musée Carnavalet]

[L'Indiscret], «Nana», *Le Gaulois* (15 octobre 1879)

«La lecture de *La Terre*», *Gazette des Bains de Mer de Royan sur l'Océan* (18 décembre 1887) [dessin et légende]

Lemaitre, Jules, «Pronostics pour l'année 1887», in *Les Contemporains*, IV^e série (1889) [contient une parodie-prolepse de *La Terre*]

Lemaitre, Jules, «Les Contes de Noël», in *Les Contemporains*, IV^e série (1889) [contient un pastiche de Maupassant, «Le boudin», et une parodie de *La Terre*, «Une farce de Buteau»]

[Lemercier de Neuville], *La Fille Elisa : scène d'atelier en un acte par un auteur bien connu* (Rome au Temple de Vénus, 1877)

Loys, «La soirée d'un jeune naturaliste», *La Caricature* (26 février 1881)

Macrobe, Ambroise [pseudonyme d'Antoine Laporte], *La Flore pornographique : extraits des œuvres de M. Emile Zola et de ses disciples* (Paris : Doublelzévir, 1883)

Merlet, Eugène, «Un peu de naturalisme», *L'Eclipse* (29 juin 1882)

Millaud, Albert, «La Fille à Nana : roman orduraliste par Emile Zola», *Le Figaro* (27 octobre 1879)

Monnier, Adrien, *Les Parias : en réponse à «La Bête humaine» de M. Emile Zola* (Les Mureaux : A. Monnier, 1892)

Paul Henry, J.K. [pseudonyme de Rodolphe Salis], «Bredouille», *Le Chat Noir* (25 février – 25 mars 1882)

Reboux, Paul et Charles Müller, «La parure» et «l'omelette aux confitures», in *A la manière de* (1908) [la première est une parodie de la nouvelle de Maupassant, composée de pastiches de Dickens, Edmond de Goncourt, Zola et Daudet ; la seconde est un pastiche de Huysmans]

Robida, Alfred, «L'Assommé, signé Nana», *La Caricature* (7 février 1880)

- Robida, Alfred, «Nana ou le danger des mauvaises connaissances», *La Caricature* (28 février 1880)
- Sécondigné, Achille, *Les Kerney-Séverol, histoire d'une famille française au XIXe siècle : l'Assommé* (Paris : A. Sagnier, 1877)
- Signac, Paul, «Mounard dit la Trique : simple document», *Le Chat Noir* (11 février 1882)
 — «Une crevaïson», *Le Chat Noir* (25 mars 1882)
- Sirven, Alfred et Henri Leverdier, *La Fille de Nana : roman de mœurs parisiennes* (Paris : E. Dentu, 1881)
- Touchatout [pseudonyme de Léon Bienvenu], «*La Terre* : suite du roman d'Emile Zola» (1887)
- Trois-Etoiles [pseudonyme d'Emile Crugy?], «Casse-gueule, fragment naturaliste», *La Caricature* (4 mars 1882)
- Le Zola*, journal hebdomadaire (17 mars 1883) [contient un pastiche de Maupassant, «le jupon brodé» et une parodie de Bonnetain, «Charlot s'embête, signé Emile Zola»]
- b. Vers*
- [Bibi], «Nana», *La Petite Lune* (dans *La Lune rousse*) (26 octobre 1879)
- [Camouflet], «Pot-Bouille, poème naturaliste», *Le Monde parisien* (22 décembre 1883)
- Gourdon, G, «La ballade des naturalistes», *Les Hydropathes* (1er juin 1879)
- Hubert, Louis-Nicolas-Joseph, *Le Roman naturaliste ou l'Assommoir moral* (Le Puy : Imprimerie de Prades-Freydier, 1885)
- Lan, J.B., «Naturalisme», *Les Nouvelles littéraires* (25 mai 1879)
- Leclerc, Eugène et Félix Galipaux, *En Rev'nant de «L'Assommoir»*, poème comico-réaliste (Paris : Barbré, 1880)
- Mousk [pseudonyme de Paul Devaux], *Le Livarot, le poisson rouge et la poupée : poème héroï-comique à la manière d'Emile Zola* (Dijon : Durantière, 1888) [parodie du *Ventre de Paris*]

«Rosa la galbeuse et son cocher, poème naturaliste», *Le Petit Parisien* (23 avril 1882)

«Scène inédite de Nana», *La Silhouette* (27 janvier 1881), dessin de Moloch, légende de Scapin

[Trock], «Le poète naturaliste», *La Caricature* (5 février 1881) [série de trois vignettes avec légende en vers]

c. Vaudevilles, pantomimes, guignolades, bouffonneries et autres rigolades¹

L'Assommoir, parodie-pantomime en 5 tableaux du cirque Franconi (Paris : Dumontel, 1879)

*Aupto, Edouard, *Trois pages de «L'Assommoir»* (Gaîté-Rochechouart, 31 mai 1879)

Bac, Léonce et D. Revue, *Une conférence naturaliste, scène sur «L'Assommoir»* (Variétés, 2 février 1879)

Baumaine, Félix, Charles Blondelet et Reichenstein, *L'Assommoir pour rire* (Paris : Le Bailly, 1879)

*Baumaine, Félix, Charles Blondelet et Edouard Deransart, *Le Bal de l'Assommoir ou une soirée dans ces z-eaux-là*, panorama réaliste, bachique et chorégraphique (Concert des Ambassadeurs, mai 1879)

Blondelet, Charles et Ch. Mey, *Nana et Cie*, parodie-opérette en un acte, musique de A. de Villebichot (Paris : Ph. Feuchot, 1881)

Bouvet, Louis et Louis Schmoll, *Le Petit Assommoir*, bouffonnerie en 9 tableaux mêlée de chant (Gaîté-Rochechouart, 29 novembre 1900)

*Burani, Paul, *Les Gommeux de l'Assommoir* (Palais-Royal, 17 mai 1879)

Clairville, M., *Les Menus Plaisirs de l'année*, revue en trois actes et dix-sept tableaux, musique de P. Henrion, Clairville fils, Ben-Tayoux, Villebichot et Lindhem (Paris : A. Allouard, 1877) [parodie de *L'Assommoir*]

¹ L'astérisque renvoie aux pièces manuscrites – jamais publiées – conservées aux Archives nationales.

Depré, Ernest et Charles Clairville, *Oh ! Nana !* (Nouveautés, 19 février 1881)

*Fauvel, Raoul, *L'Assommoir des Marionnettes*, guignolade (Guignol parisien, 23 juin 1879)

Grangé, Eugène et Henri Buguet, *L'Assommoir doré* (21 janvier 1879)

Grévin et Hervé, *Assommoir et canne à sucre : fantaisie naturaliste*, ballet (Folies Bergère, 12 août 1879)

Hanlon Lees, *Viande et farine*, pantomime naturaliste (Folies Bergère, 1er février 1879)

*Jallais, Amédée (de) et Lucien Duval, *L'Assommoir chez Veaubraisé* (Folies-Marigny, 7 mars 1879)

*Jouhaud, Auguste, *Un chapitre de «L'Assommoir» ou une Noce au Moulin d'Argent*, rigolade (Concert du XXe siècle, 6 mars 1879)

Lètraz, J. de, *Il n'y a pas loin de la Coupeau lèvres*, d'après *L'Assommoir* d'Emile Zola, in *Les Parodies artificielles ou le Théâtre mis en pièces*, 59-63 [non daté, Collection Rondel, Bibliothèque de l'Arsenal]

Ordonneau, Maurice, *L'Assommoir pour rire*, vaudeville en 3 actes (Théâtre des Bouffes-du-Nord, 8 février 1879)

Plessis, *L'Assommoir* (Variétés, 6 avril 1879)

Romi, A.M., *Le Ventre de Paris*, grand ballet municipal en 2 actes et 5 tableaux, poème et musique par Emile Zola, *La Vie parisienne* (5 février 1887)

d. Chansons²

«Allez à l'Assommoir», créée par Elisa Faure à l'Alcazar d'Hiver, couplets de Jouhaud, musique de Jean-Marc Chautagne

² Pour éviter toute confusion, les chansons sont classées par ordre alphabétique de titres et non d'auteurs.

«L'Assommoir», pot-pourri tiré de la pièce de MM. W. Busnach et O. Gastineau, d'après le roman de M. E. Zola, créé par Henri d'Estissac, interprété par Paul Féréroux dans les concerts de Paris (Paris : Tralin, ?)

«L'Assommoir», chansonnette créée par Mr. Oinne, chantée par MM. Losenne, Hauteur, Georges, paroles de A. Largent, musique de H.C. de Ploosen

«L'Assommoir ou les coups d'assommoir», chanson comique créée par J. Perrin à l'Eldorado, paroles de Baumaïne et Blondelet, musique de Jules Perrin

«Belle Nana, fais pas ta tata», romance, créée par Pisarello au Concert des Ternes, paroles de A.D. Geslin, musique de Emile Bouillon

«Bouton d'or», comédie lyrique, air de baryton de grand opéra sous-titré «La Bête humaine», paroles de Michel Carré fils, musique de Gabriel Pierné (1893)

Chanson du Ventre, paroles de Jules Jouy, *Le Cri du Peuple* (21 février 1887)

«La Femme à papa, c'est Nana», romance, chansonnette créée par Libert à l'Alcazar d'Hiver, paroles de Armand Ben et René de St Prest, musique de L.C. Desormes

«Germinal», chanson, paroles de P. Batail et Georges Baillet, musique de Abel Queille

«Germinal», chanson (hommage à M. E. Zola), paroles et musique de Antonin Louis

«Germinal», chanson chantée par Marius Richard à la Scala et par Tolman au coin du passage Oberkampf, paroles de Gaston Villemer, musique de Félicien Vargues

«La Gueule d'or ou pas d'assommoir», chanson type créée par Marquetti à la Gaîté, par Plessis au XIXe siècle et par Traineau aux Folies de Belleville, paroles de Victor Telle, musique de Marc Joly

«Nana, la fille à Coupeau», ronde réaliste chantée par Mme Elisa Faure à l'Alcazar d'Hiver dans la revue « Ah ! Ah ! Ah ! », paroles de Baumaïne et Blondelet, musique de Charles Pourny (1880)

«Nana... turalisse, assommoir en 4 couplets», créé par Caudieux au Concert de la Pépinière, paroles de Mireille, musique de J. Mauget

«Nana, la vestale de la place Pigalle», créée par Melle Hélène Robert à l'Horloge et Mme Marguerite Dufay à l'Alcazar d'Eté, paroles de Georges Lemaitre, musique de Carle Rhemour (1881)

«La Terre», chanson créée par Mme Thérèse à l'Eldorado, paroles et musique de Jules Jouy

«Rondeau de l'Assommoir», chanté par la grande Thérèse dans la revue «Les Menus plaisirs de l'année», paroles de Blum et Claiville, musique de Paul Henrion

«Le Ventre de Paris, ou à la halle», tableau parisien barbouillé par Melle Bonnaire à l'Eldorado, paroles de Jules Jouy, musique de Léopold Gangloff

2. Romans et nouvelles

Adam, Paul, *Chair molle* (Bruxelles : Auguste Brancart, 1885)

Alexis, Paul, *La Fin de Lucie Pellegrin* (Paris : Charpentier, 1880 ; Genève : Slatkine, 1979) [contient aussi «L'Infortune de M. Fraque», «Les Femmes du Père Lefèvre», «Journal de Monsieur Mure»]

——— *Le Collage* (Bruxelles : Kistemaeckers, 1883)

——— *Madame Meuriot, mœurs parisiennes* (Paris : Charpentier, 1891)

Allais, Alphonse, *Œuvres anthumes*, éd. François Caradec (Paris : Robert Laffont 1989)

——— *Œuvres posthumes : 1877 à 1905*, éd. François Caradec (Paris : Robert Laffont, 1990)

Bonnetain, Paul, *Charlot s'amuse* (Bruxelles : Kistemaeckers, 1883 ; Genève: Slatkine, 1979)

Céard, Henry, *Une belle journée* (Paris : Charpentier, 1881 ; Genève: Slatkine, 1980)

——— *Terrains à vendre au bord de la mer* (Paris : Fasquelle, 1906)

Darien, Georges, *Biribi, Bas les cœurs !, Le Voleur, L'Epaulette, Les Pharisiens, Gottlieb Krumm, La Belle France* (Paris : Omnibus, 1994)

Descaves, Lucien, *Une vieille rate* (Bruxelles : Kistemaeckers, 1883)

——— *Sous-Offs, roman militaire* (Paris : Stock, 1889 ; Genève : Slatkine, 1980)

Desprez, Louis et Henry Fèvre, *Autour d'un clocher* (Bruxelles : Kistemaeckers, 1884 ; Genève : Slatkine, 1980)

Flaubert, Gustave, *Madame Bovary* (Paris : Michel Lévy, 1857 ; Gallimard, Folio)

- *Salammbô* (Paris : Michel Lévy, 1862 ; Gallimard Folio)
- *L'Education sentimentale* (Paris : Michel Lévy, 1870 ; Gallimard Folio)
- *Bouvard et Pécuchet* (Paris : GF-Flammarion, 1966)
- *Correspondance*, 5 vols (Paris : Club de l'Honnête Homme, 1975)

Gide, André, *Paludes* (Paris : Gallimard, 1895 ; Gallimard, Folio, 1989)

- Goncourt, Edmond et Jules de, *Germinie Lacerteux* (Paris : Charpentier, 1864 ; UGE, 1979)
- *Journal. Mémoire de la vie littéraire*, éd. Robert Ricatte, 4 vols (Paris : Fasquelle-Flammarion, 1956)

- Goncourt, Edmond de, *La Fille Elisa* (Paris : Charpentier, 1877 ; réimpr. 1911)
- *Les Frères Zemganno* (Paris : Charpentier, 1879 ; Naples : Liguori Editore, 1981)

Gourmont, Rémy de, *Sixtine, roman de la vie cérébrale* (Paris : Savine, 1890 ; U.G.E., 10/18, 1982)

- Hennique, Léon, *La Dévouée* (Paris : Charpentier, 1878)
- *Les Hauts-faits de M. de Ponthau* (Paris : Derveaux, 1880)
- *Deux nouvelles : Les Funérailles de Francine Cloarec, Benjamin Rozes* (Bruxelles : Kistemaeckers, 1881)
- *Les Héros modernes : L'Accident de Monsieur Hébert* (Paris : Charpentier, 1884)

- Huysmans, Joris-Karl, *Marthe, histoire d'une fille* [Bruxelles : Gay, 1876], in *Œuvres complètes*, vol. 2 (Paris : Crès, 1928)
- *Les Sœurs Vatard* [Paris : Charpentier, 1879], in *Œuvres complètes*, vol.3 (Paris : Crès, 1928)
- *Croquis parisiens* [Paris : Vaton, 1880], in *Œuvres complètes*, vol. 8 (Paris : Crès, 1928)
- *En ménage* [Paris : Charpentier, 1881], in *Œuvres complètes*, vol. 4 (Paris : Crès, 1928)
- *A vau-l'eau* [Bruxelles : Kistemaeckers, 1882], in *Œuvres complètes*, vol. 5 (Paris : Crès, 1928)
- *A rebours* (Paris : Charpentier, 1884 ; Gallimard, Folio, 1977)
- *En rade* (Paris : Tresse et Stock, 1887 ; Gallimard, Folio, 1984)
- *Là-Bas* (Paris : Tresse et Stock, 1891 ; Gallimard, Folio, 1985)

Margueritte, Paul, *Tous Quatre* (Paris : Fayard, 1885)

Maupassant, Guy de, «Le Roman», in *Pierre et Jean* [1888] (Paris : Gallimard, Folio, 1982)

Mirbeau, Octave, *Les Romans autobiographiques : Le Calvaire, L'Abbé Jules, Sébastien Roch* (Paris : Mercure de France, 1991)

——— *Le Jardin des supplices* (Paris : Fasquelle, 1899 ; Gallimard, Folio, 1988)

——— *Le Journal d'une femme de chambre* (Paris : Fasquelle, 1900 ; Gallimard, Folio, 1984)

Nizet, Henri, *Les Béotiens* (Bruxelles : Kistemaeckers, 1884)

Parigot, Hippolyte, «Dialogue des morts. Naturalistes», in *Génie et métier* (Paris : Armand Colin, 1894), 291-328

Rachilde, *Le Mordu : mœurs littéraires* (Paris : Félix Brossier, 1889)

——— *Le Dessous* (Paris : Mercure de France, 1899 ; réimpr. 1904)

Reade, Charles, *Drink*, éd. par David Baguley (London, Canada : Mestengo Press, 1991)

Rosny, J.H., *Le Termite : roman de mœurs littéraires* (Paris : Savine, 1890)

Thyébaut, Gabriel, «Le vin en bouteilles», éd. Colin A. Burns, *Les Cahiers Naturalistes*, 4 (1955), 165-68

Vast, Raoul et Georges Ricouard, *Vices parisiens, 2e série : Madame Bécart* (Paris : Derveaux, 1879)

Zola, Emile, *Nana*, éd. Colette Becker (Paris : Classiques Garnier, 1994)

——— *Œuvres complètes*, éd. Henri Mitterand, 15 vols (Paris : Cercle du Livre Précieux, 1966-1969)

——— *Les Rougon-Macquart*, éd. Henri Mitterand, 5 vols (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960-67)

——— *Correspondance III*, éditée sous la direction de B.H. Bakker (Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1982)

Zola, Emile, Guy de Maupassant, J.-K. Huysmans, Henry Céard, Léon Hennique et Paul Alexis, *Les Soirées de Médan* [1880], éd. Colette Becker (Paris, Le Livre à venir, 1981)

3. Divers

Allen, Woody, *The Complete Prose of Woody Allen* (London : Picador, 1992)

Beauclerc, Henri et Gabriel Vicaire, *Les Délivrescences d'Adoré Floupette* [1885]
(Paris : Nizet, 1984)

Borges, Jorge Luis, «Pierre Ménard, auteur de *Don Quichotte*», in *Fictions* (Paris : Gallimard, 1983)

Calvino, Italo, *If on a Winter's night a Traveller*, trad. William Weaver (London : Minerva, 1992)

Cervantès, Miguel de, *Don Quichotte*, trad. César Oudin, revue par Jean Cassou (Paris : Gallimard, Folio, 1988)

Eco, Umberto, *The Name of the Rose*, trad. William Weaver (London : Picador, 1984)

——— *Misreadings* (London : Picador, 1994)

——— *How to Travel with a Salmon and Other Essays* (London : Vintage, 1998)

The Faber Book of Parodies, éd. Simon Brett (London and Boston : Faber and Faber, 1984)

Lamart, Michel, *Daisy* (Paris : Alfil, 1996)

Lodge, David, *The British Museum is Falling Down* (London: Penguin Books, 1983)

Mann, Thomas, *Doctor Faustus* (1947) (London : Minerva, 1996)

Nabokov, Vladimir, *Pale Fire* (London : Penguin Books, 1973 ; réimpr. 1991)

Les Poètes du Chat Noir, présentation et choix d'André Velter (Paris : Gallimard, 1996)

Proust, Marcel, *Le Côté de Guermantes* (Paris : Gallimard, Folio, 1988), p. 483

——— *Pastiches et mélanges*, éd. Jean Milly (Paris : Armand Colin, 1970)

Queneau, Raymond, *Exercices de style* (Paris : Gallimard, Folio, 1947)

Sources secondaires

1. Ouvrages sur la théorie littéraire et la parodie

Abastado, Claude, «Situation de la parodie», *Cahiers du 20e siècle*, 6, (1976), 9-37

Amossy, Ruth, *Les Discours du cliché* (Paris : SEDES, 1982)

Angenot, Marc, «L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel», *Revue des Sciences Humaines*, 189, (janvier-mars 1983), 121-135

——— *Le Cru et le faisandé : sexe, discours social et littérature à la Belle Epoque* (Bruxelles : Editions Labor, 1986)

Aristote, *Poétique*, trad. fr. Michel Magnien (Paris : Livre de Poche, 1990)

Auerbach, Erich, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. fr. Cornélius Heim (Paris : Gallimard, 1968)

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, trad. fr. Alfreda Aucouturier (Paris : Gallimard, 1984)

——— *Esthétique et théorie du roman*, trad. fr. Daria Olivier (Paris : Gallimard, 1978 ; réimpr. 1996)

——— *Voprosy Literatury i Estetiki* (Moscou, 1975)

——— *The Dialogic Imagination*, éd. Michael Holquist, trad. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin : University of Texas Press, 1981 ; réimpr. 1994)

——— *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. fr. Andrée Robel (Paris : Gallimard, 1970)

——— *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, trad. fr. Guy Verret (Lausanne : L'Age d'Homme, 1970)

Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* (Paris : Seuil, 1953 ; réimpr. 1972)

——— *S/Z* (Paris : Seuil, 1970)

——— *Le Plaisir du texte* (Paris : Seuil, 1973)

——— *Essais critiques* (Paris : Seuil, 1981)

Béhar, Henri, «La réécriture comme poétique – ou le même et l'autre», *The Romanic Review*, 72 (1981), 51-65

Benveniste, Emile, *Eléments de linguistique générale*, 2 (Paris : Gallimard, 1974)

- Bilous, Daniel, «Intertexte / pastiche : l'intermimotexte», *Texte*, 2 (1983), 135-160
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry* (Londres : Oxford University Press, 1973)
- Bouillaguet, Annick, *L'écriture imitative : pastiche, parodie, collage* (Paris : Nathan, 1996)
- Bourgeacq, Jacques, «Le pastiche : pédagogie de la langue et de la littérature», *The French Review*, 71, 1 (octobre 1997), 11-21
- Brower, Robert H., *Mirror on Mirror : Translation, Imitation, Parody* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1974)
- Carrière, Jean-Claude, *Humour 1900* (Paris : J'ai Lu, 1963)
- Charles, Michel, «La lecture critique», *Poétique*, 34 (avril 1978), 129-151
- Compagnon, Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation* (Paris : Seuil, 1979)
- Culler, Jonathan, «Presupposition and Intertextuality», *Modern Language Notes*, 91, 6 (1976), 1380-1397
- «Literary Competence», in *Reader-Response Criticism*, éd. Jane P. Thomkins (Baltimore : John Hopkins University Press, 1980), pp. 101-117
- *The Pursuit of Signs* (London : Routledge, 1981)
- *On Deconstruction* (Ithaca : Cornell University Press, 1982)
- Dane, Joseph, «Parody and Satire : A Theoretical Model», *Genre*, 13, 2 (1980), 149-159
- Davis, Joe Lee, «Criticism and Parody», *Thought*, 26 (1951), 180-204
- Defays, Jean-Marc, *Jeux et enjeux du texte comique : stratégies discursives chez Alphonse Allais* (Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1992)
- Deffoux, Léon, *Anthologie du pastiche*, 2 vols (Paris : Crès, 1926)
- *Le Pastiche littéraire, des origines à nos jours* (Paris : Delagrave, 1932)
- Delepierre, Octave, «Essai sur la parodie», in *Miscellanies of the Philobiblion Society*, vol. XII (London : Wittingham and Wilkins, 1868-1869)
- Derrida, Jacques, *L'écriture et la Différence* (Paris : Seuil, 1967)
- *La Dissémination* (Paris : Seuil, 1972)

- Dire la parodie*, colloque du centre international de Cerisy-la-Salle, éd. Clive Thomson et Alain Pagès (New York : Peter Lang, 1989)
- Duisit, Lionel, *Satire, parodie, calembour : esquisse d'une théorie des genres dévalués* (Saratoga : Anma Libri, 1978)
- Eco, Umberto, *A Theory of Semiotics* (Bloomington : Indiana University Press, 1976)
 ——— *The Role of the Reader* (Bloomington : Indiana University Press, 1979)
- Eigeldinger, Marc, *Mythologie et Intertextualité* (Genève : Slatkine, 1987)
- Fish, Stanley, *Is There A Text in this Class ?* (Cambridge MA : Harvard University Press, 1980)
- Foucault, Michel, *Les Mots et les choses* (Paris : Gallimard, 1966)
 ——— *Les Anormaux* (Paris : Seuil, 1999)
- Freud, Sigmund, *Jokes and their Relation to the Unconscious*, VIII, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trad. et éd. James Strachey, 24 vols (London : Hogarth Press, 1953-74)
- Genette, Gérard, *Figures III* (Paris : Seuil, 1972)
 ——— *Palimpsestes : la littérature au second degré* (Paris : Seuil, 1982)
 ——— *Seuils* (Paris : Seuil, 1987)
 ——— *Fiction et diction* (Paris : Seuil, 1991)
- Godin, N., *Anthologie de la subversion carabinée* (Lausanne : L'Age d'Homme, 1988)
- Golopentia-Eretescu, Sanda, «Grammaire de la parodie», *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, 6 (1969), 167-181
- Goyet, Francis, «Imitatio ou intertextualité», *Poétique*, 71 (1987), 313-320
- Grojnowski, Daniel et Bernard Sarrazin, *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle* (Paris: José Corti, 1990)
- Grojnowski, Daniel, *Aux commencements du rire moderne : l'esprit fumiste* (Paris : José Corti, 1997)
- Hamon, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif* (Paris : Hachette, 1981)
 ——— *Le Personnel du roman : le système des personnages dans les «Rougon-Macquart»* (Genève : Droz, 1983)

Hannoosh, Michele, *Parody and Decadence : Laforgue's «Moralités légendaires»* (Columbus : Ohio State University Press, 1989)

——— «The Reflexive Function of Parody : Self-Criticism and Creativity», *Comparative Literature*, 41, 2 (1989)

Householder, Fred W., Jr., «Parodia», *Classical Philology*, XXXIX, 1 (janvier 1944)

Hutcheon, Linda, «Ironie et parodie : stratégie et structure», *Poétique*, 36 (1978), 467-477

——— «Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique*, 46 (1981), 140-155

——— *A Theory of Parody : The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (New York and London : Methuen, 1985)

——— *The Politics of PostModernism* (London and New York : Routledge, 1989)

Hutchinson, Peter, «Parody, Travesty, Burlesque, Pastiche, Hoax, Spoof», in *Games Authors Play* (London and New York : Methuen, 1983), pp. 92-96

Idt, Geneviève, «La parodie : rhétorique ou lecture?», *Le Discours et le sujet*, 3, Université de Nanterre (1972-1973)

Iser, Wolfgang, *The Act of Reading* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1978)

Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, 1 (Paris : Editions de Minuit, 1963)

Jenny, Laurent, «La stratégie de la forme», *Poétique*, 27 (1976), 257-281

Karrer, Wolfgang, *Parodie, Travestie, Pastiche* (Munich : Wilhelm Fink Verlag, 1977)

Kiremidjan, G. David, «The Aesthetics of Parody», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 28 (1969), 231-242

Kristeva, Julia, *Sèmeiotikè : recherches pour une sémanalyse* (Paris: Seuil, 1969)

Leclercq, Armelle, «Intertextualité et Intratextualité dans les œuvres poétiques de Jules Laforgue (1860-1887)» (Mémoire de Maîtrise, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, juin 1996)

Littérature et réalité, textes de Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, Ian Watt (Paris : Seuil, 1982)

Milly, J., *Marcel Proust, l'affaire Lemoine, pastiches, édition générique et critique* (Genève : Slatkine Reprints, 1994)

Markiewicz, Henryk, «On the Definitions of Literary Parody», in *To Honour Roman Jakobson*, II (The Hague : Mouton, 1966), pp. 1264-1272

Montandon, Alain, *Les Formes brèves* (Paris : Hachette, 1992)

Petitjean, A., «Pastiche et parodie : enjeux théoriques et pédagogiques», *Pratiques*, 42 (juin 1984), 3-33

Perrone-Moisés, Leyla, «L'intertextualité critique», *Poétique*, 27 (1976), 372-384

Poétique du récit, R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon (Paris : Seuil, 1977)

Poirier, Richard, «The Politics of Self-Parody», *Partisan Review*, 35 (1968), 339-353

Priestman, Judith, «The Age of Parody : Literary Parody and Some Nineteenth-Century Perspectives» (PhD dissertation, University of Kent at Canterbury, 1980)

Riewald, J.G., «Parody as Criticism», *Neophilologus*, 50 (1966), 125-148

Riffaterre, Michael, *La Production du texte* (Paris: Seuil, 1979)

——— «La syllepse intertextuelle», *Poétique*, 40 (1979), 496-501

——— «L'intertexte inconnu», *Littérature*, 41 (1981), 4-7

——— «Production du roman : l'intertexte du *Lys dans la vallée*», *Texte*, 2 (1983), 23-33

——— «Sémanalyse de l'intertexte», *Texte*, 2 (1983), 171-175

Rose, Margaret A., *Parody // Meta-Fiction : An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction* (London : Croom Helm, 1979)

——— «Defining Parody», *Southern Review of Australia*, 13, I (1981), 5-20

——— *Parody : Ancient, Modern, and Post-Modern* (Cambridge : Cambridge University Press, 1993)

Sallier, Abbé, «Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie», in *Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres*, VII (1733)

Sangsue, Daniel, *La Parodie* (Paris : Hachette, 1994)

Shklovsky, Viktor, «The Novel as Parody : Sterne's *Tristram Shandy*», in *Theory of*

Prose, trad. Benjamin Sher (Illinois : Dalkey Archive Press, 1990), pp. 147-170

Shlonsky, Tuvia, «Literary Parody : Remarks on its Method and Function», in *Proceedings of the Fourth Congress of the International Comparative Literature Association*, éd. François Jost, II (The Hague : Mouton, 1966), 797-801

Le Singe à la porte : vers une théorie de la parodie, éd. GROUPAR (New York : Peter Lang, 1984)

Théorie de la littérature, textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov (Paris : Seuil, 1965)

Théorie des genres, textes de Gérard Genette, Hans Robert Jauss, Jean-Marie Schaeffer, Robert Scholes, Wolf Dieter Stempel, Karl Viëtor (Paris : Seuil, 1986)

Tynianov, Iouri, «Destruction, parodie», trad. fr. Lily Denis, *Change*, 2, (1969)

Vielh, Jean-Marie, «Plaisirs de la parodie», *Tapis-Franc*, 4 (automne 1991), 43-54

Weisstein, Ulrich, «Parody, Travesty, and Burlesque : Imitations with a Vengeance», in *Proceedings of the Fourth International Comparative Literature Association*, éd. François Jost, II (The Hague : Mouton, 1966), 802-811

2. Ouvrages et articles ayant trait au naturalisme et / ou à son temps

Album Zola, iconographie réunie et commentée par Henri Mitterand et Jean Vidal (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963)

Angenot, Marc, *Le Cru et le faisandé* (Bruxelles : Archives du futur, 1986)

Apter, Emily S., «Stigma indelible : Gide's Parodies of Zola and the Displacement Of Realism», *Modern Language Notes*, 101 (1986), 857-870

Bablon-Dubreuil, Monique, «L'accident de M. Hennique», *Les Cahiers Naturalistes*, 71 (1997), 41-51

Baguley, David, *Bibliographie de la critique sur Emile Zola : 1971-1980* (Toronto :

- University of Toronto Press, 1982)
- «*La Fille de Nana : Palingenesis, Palimpsest ?*», *Romance Studies*, 6 (1985), 128-142
- *Naturalist Fiction : The Entropic Vision* (Cambridge : Cambridge University Press, 1990)
- «L'iconographie de *L'Assommoir* : le statut de l'image», *Les Cahiers Naturalistes*, 66 (1992), 139-146
- *Le Naturalisme et ses genres* (Paris : Nathan, 1995)
- Baudson, Pierre, «Zola et la caricature, d'après les recueils Céard du Musée Carnavalet», *Les Cahiers Naturalistes*, 29 (1965), 43-60
- «Les romans de Zola et la caricature de leur temps», *Gazette des Beaux-Arts* (septembre 1979)
- Becker, Colette, *Lire le Réalisme et le Naturalisme* (Paris : Dunod, 1998)
- Beuchat, Charles, *Histoire du naturalisme français*, 2 vols (Paris : Corrêa, 1949)
- Bonnetain, Paul, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches, «La Terre. A Emile Zola», *Le Figaro*, 18 août 1887
- Brown, Frederick, *Zola : A Life* (London : MacMillan, 1996)
- Burns, C.A., «En marge du naturalisme : Gabriel Thyébaud », *Studi Francesi*, 8 (1959), 231-242
- «Documents naturalistes», *Studi Francesi*, 34 (1968), 61-67
- *Henri Céard et le Naturalisme* (Birmingham : John Goodman, 1982)
- Caradec, François, *Alphonse Allais* (Paris : Belfond, 1994)
- Charle, Christophe, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme* (Paris : Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1979)
- Chevrel, Yves, *Le Naturalisme* (Paris : Presses Universitaires de France, 1982)
- Colin, René-Pierre, *Zola : Renégats et Alliés : la République naturaliste* (Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1988)
- Compère, Daniel, «Zola pastiché», *Les Cahiers Naturalistes*, 69 (1995), 149-162
- Deffoux, Léon et Emile Zavie, *Le Groupe de Médan* (Paris : Payot, 1920)

Deffoux, Léon, *Le Naturalisme : Flaubert, Zola, Huysmans* (Paris : Les Œuvres représentatives, 1929)

——— *La Publication de «L'Assommoir»* (Paris : Société française d'éditions littéraires et techniques, 1931)

Documents naturalistes, 2. Visages du Naturalisme : cinq textes inédits en librairie de Henry Céard, présentés par C.A. Burns (London, Can. : Mestengo Press, 1989)

Dousteyssier, Catherine, «Le naturalisme en parodie(s)», *Les Cahiers Naturalistes*, 73 (1999), 335-348

Dousteyssier-Khoze, Catherine, «L'auto-parodie naturaliste», *Excavatio*, Vol. XII (1999), 116-120

Dumesnil, René, *Le Réalisme et le Naturalisme* (Paris : del Duca de Gigord, 1955)

Gaitet, Pascale, *Political Stylistics : Popular Language as Literary Artifact* (London and New York : Routledge, 1992)

Gidel, Henri, *Le Vaudeville* (Paris : PUF, 1986)

Gourmont, Rémy de, *Le IIe livre des masques* (Paris : Mercure de France, 1896)

——— *Promenades littéraires*, 7 vols (Paris : Mercure de France, 1904-1927)

Grand-Carteret, John, *Zola en images* (Paris : Juven, 1908)

Grojnowski, Daniel, «A rebours» de J.K. Huysmans (Paris : Gallimard, Foliothèque, 1996)

Hamon, Philippe, *Le Personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart* (Genève : Droz, 1983)

——— «Gill, Zola et Hugo : un poème-caricature», *Les Cahiers Naturalistes*, 69 (1995), 163-166

Hanlon-Lees, Frères, *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon-Lees*, éd. Richard Lesclide (Paris : Reverchon et Vollet, 1880).

Heylli, Georges (d'), *Dictionnaire des pseudonymes* (Paris : 1887 ; réimpr. Genève : Slatkine Reprints, 1971)

Howell, Keith, «Zola in Caricature, Cartoon and Drawing», *Bulletin of the Emile Zola Society*, 6 (décembre 1993), 14-18

- Huret, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire* [1891], éd. Daniel Grojnowski (Paris : José Corti, 1999)
- Jones, Philippe, *La Presse satirique illustrée entre 1860 et 1890* (Paris : Institut Français de Presse, 1956)
- Kanes, Martin, «Zola and Busnach» : the Temptation of the Stage», *PMLA*, 77 (1962), 109-115
- Kleeblatt, Norman L., «L'image d'Emile Zola dans le journal *Psst... !* pendant les années de l'Affaire Dreyfus», *Les Cahiers Naturalistes*, 66 (1992), 179-184
- Leclerc, Yvan, *Crimes écrits : la littérature en procès au 19^e siècle* (Paris : Plon, 1991)
- Lethbridge, Robert, «L'accueil critique à l'œuvre de Zola avant *L'Assommoir*», *Les Cahiers Naturalistes*, 54 (1980), 214-223
- «Reading the Songs of *L'Assommoir*», *French Studies*, XLV, 4 (octobre 1991), 435-447
- «Le miroir et ses textes», *Les Cahiers Naturalistes*, 67 (1993), 157-167
- Lloyd, Christopher, «A *vau-l'eau* : le monde indigeste du naturalisme», *Bulletin de la Société J.K. Huysmans*, 71 (1980), 44-57
- *J.-K. Huysmans and the Fin-de-siècle Novel* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 1990)
- *Mirbeau's Fictions* (Durham : Durham Modern Language Series, 1996)
- «Octave Mirbeau et la caricature», in *Champ littéraire 1860-1900*, éd. Keith Cameron et James Kearns (Amsterdam : Rodopi, 1996), 285-292
- Le Naturalisme*, Colloque de Cerisy (Paris : Union Générale d'Éditions, 10/18, 1978), 125-139
- Mayeur, Jean-Marie, *Les Débuts de la III^e République : 1871-1898* (Paris : Seuil, 1973)
- Mitterand, Henri, *Zola et le naturalisme* (Paris : Presses Universitaires de France, «Que sais-je», 1986)
- *L'Illusion réaliste : de Balzac à Zola* (Paris : Presses Universitaires de France, 1994)
- Morgan, Owen R. et Alain Pagès, «Une pièce inconnue de Zola en 1879», *Cahiers de l'UER Froissart*, 5 (automne 1980), 91-98
- Morgan, Owen R., «Autopsie d'un journal républicain-naturaliste : *Le Rabelais* de

- Gustave Naquet», *Les Cahiers Naturalistes*, 56 (1982), 213-124
- Pagès, Alain, *La Bataille littéraire : essai sur la réception du naturalisme à l'époque de «Germinal»* (Paris : Librairie Séguier, 1989)
 ——— *Emile Zola : bilan critique* (Paris : Nathan, 1993)
- Palacio, Jean de, *Formes et figures de la décadence* (Paris : Séguier, 1994)
 ——— «L'accident de M. Hébert, ou la perfection du naturalisme», *Les Cahiers Naturalistes*, 71 (1997), 31-40
- Pierre-Gnassounou, Chantal, *Zola : les fortunes de la fiction* (Paris : Nathan, 1999)
- Raimond, Michel, *La Crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt* (Paris : José Corti, 1966)
- Robert, Frédéric, «Zola en chansons», *Les Cahiers Naturalistes*, 50 (1976), 83-7
 ——— «Zola en chansons : Jules Jouy et *La Terre*», *Les Cahiers Naturalistes*, 71 (1997), 261-269
- Sanders, James B., «Busnach, Zola et le drame de *L'Assommoir*», *Les Cahiers Naturalistes*, 52 (1978), 109-121
- Seillan, Jean-Marie, «Silence, on fantasme : lecture de *Pierrot sceptique*, pantomime de L. Hennique et J.-K. Huysmans», *Romantisme*, 75 (1992), 71-82
 ——— «Ecriture et négativité dans *Une belle journée* d'Henry Céard», *Les Cahiers Naturalistes*, 71 (1997), 221-235
- Shenton, C.G., «A *vau-l'eau* : A Naturalist Sotie», *The Modern Language Review*, 72 (1977), 300-309
- Storey, Robert, *Pierrots on the Stage of Desire : Nineteenth-Century French Literary Artists and the Comic Pantomime* (Princeton : Princeton University Press, 1985)
- Thomson, Clive, «Parodie et le discours naturaliste» [article non publié, cité avec l'aimable permission de l'auteur]
- Thorel-Cailleteau, Sylvie, *La Tentation du livre sur rien : Naturalisme et Décadence* (Mont-de-Marsan : Editions InterUniversitaires, 1994)
 ——— *Réalisme et Naturalisme* (Paris : Hachette, 1998)
- Tillier, Bertrand, *Cochon de Zola ! ou les infortunes caricaturales d'un écrivain engagé* (Paris : Séguier, 1998)

Watelet, Jean, «L'œuvre littéraire et dramatique d'Emile Zola vue par la presse illustrée», *Les Cahiers Naturalistes*, 66 (1992), 167-178

White, Nicholas, *The Family in Crisis in Late Nineteenth-Century French Fiction* (Cambridge : Cambridge University Press, 1999)

